سامي علي

المتخيل في خبرة الحشيش في مصر(*)

من الحشيشة السحرية تستقطر المخيّلة الشعبية، كعادتها في مصر، ضرباً من الفكاهة تجمع فيه بين المتباينات والخبث. وهي في ذلك تنجح في البعد عن موضوعها بعداً أمثل يُتيح لها التعبير بمزيج من التهكُّم والرقّة عن جوهر خبرةٍ لا تخلو من الرعب. وهنا تتجلى قدرةٌ على ابتكار النّكات، كثيراً ما تختفي وراء الموضوعات التي تخلقها، وهي لا تزال تنقل هذه الخبرة نقلاً غير شخصي، ماكراً وساذجاً في آن.

ولسبر هذا البعد، سوف ندرس ثلاث ظواهر مترابطة أوثق الارتباط: مركّب الكلمات التي تحدد المجال اللّغوي لخبرة الحشيش؛ شخص الحشّاش كما يتبدى في تراث الفولكلور؛ وأخيراً النكات التي يكون الحشّاش بطلها.

ويجب التنبيه أولاً إلى أن اللغة المصريّة الدّارجة غنيّة بالمصطلحات والتعبيرات للدلالة على المخدّر وآثاره، متخذةً في ذلك سبيل المجاز الذي نتبيّنه خلال الأوصاف الحرفية ذاتها.

(*) ترجمة المؤلف لجزء من كتابه «الحشيش في مصر. مقال في علم الإنسان التحليلي» («پايو ١٩٧١، دينو ١٩٨٨)، من صفحة ٦٢ إلى صفحة ٧٨.

Sami,Ali: **Le Haschisch en Egypte. Essai d'anthropologie Psychanalytique.** (Payot, Paris 1971, Dunol, Paris 1988).

وقد حذفت في الترجمة هوامش الأصل الفرنسي. والمؤلف استاذ ومدير وحدة الأبحاث النفسجسمية بجامعة باريس.

فلنبدأ بكلمة «الحشيش». هي كلمة مزدوجة الدلالة، تستهدف كشف موضوعها وإخفاءه في الوقت نفسه. فهي تعني أيّ عشب بشرط أن يكون لـه مظهر العشب البرّي النّابت في الصحراء أو على ضفة النهر. والحشيش بهذه المثابة يفقـد كل مـا يميزه، ويختفي وراء معنى لا يُفهم إلا بالإشارة، شأن أيّ نصٍ باطنيّ. فالسرّ إذن ظاهرٌ جهراً، لا يفطن إليه إلاّ اللّبيب.

واستخدام اللفظة بصيغة المفرد، «حشيشة»، يتضمن التعبير عن مضمون وجدانيّ، لا ينفصل عن لغة التصغير ذاتها. وقد تُحول كلمة الحشيش أحياناً إلى «حسيس»، مما يدعو إلى الابتسام، لأن استبدال الشين بالسين يميز بعض لهجات الريف في مصر، فضلاً عن دلالة على الرجل «الحسيس»، أي ذي الحسّ المُرهَف. ومن المألوف أيضاً اللّجوء إلى الإشارة للدلالة على الحشيش دون تسمية، فَيُدعى، إذّاك بـ «الحنّة».

وحين يُمزج الحشيش بالأبْهرة والمربَّب، يُسمّى بـ «المنزول»، وهو اسمُ فعلٍ مشتق خطأً من فعل «أنزل». والإشارة هنا إلى تنزيل القرآن في آية «إنا أنزلناه في ليلة القدر». وكأن المنزول منزّل من السماء كالمَنّ والسلوى.

أما الحشّاش فهو من يتعاطى الحشيش تعاطياً يسبغ عليه صفات شخصية مميّزة، أهمها الاستغراق في الخيال بإفراط وبلا تقيّد. والحكاية «الحشاشي» نكتة تستلهم في عمقٍ الجوانب المضحكة في مواجهة الحشاش بالواقع.

واللغة تميّز التخدير عن السكر، مستخدمة في ذلك تعبيرات ذات مَذَاق. واللهجة المصرية تدلّ بفعل «سَطَل» على نشوة التخدير وغياب الشعور. و«المسطول» يوصف بصفاتٍ متخيَّلة تصف حالة اللذة السلبية التي يُعانيها. فيُقال عنه إنه «مْتربس» وإنه «قِفْل» وإنه «مْتِيِّس»، وكلُّها أوصاف لغلبة الخيال لديه غلبة تؤدي إلى انغلاقه عن العالم الخارجي. وهو انغلاق يصحبه تضخم الشعور بالذات تضخماً نجد أثره في اللغة الدارجة التي تصف «المنسطل» بأنّه «سلطان زمانه». وسوف أرجع فيما بعد إلى دلالة هذا التوحيد بين الحشاش ورمز السلطة الزمنية.

واللغة وإن كانت ثرية في وصف حالة التخدير، فإنّها تبدو متحفظة في دلالتها على الخروج منها. ففعل «فاق» يدل أصلاً على التحوّل من حال النوم إلى حال اليقظة، ومن اختلاط الشعور إلى وضوحه. وأما حالة افتقاد المخدّر فيطلق عليها اسم «خرمان» وهو قد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكون مشتقاً من فعل «خَرَم» أي ثقب، كما لو كان الأمر يتضمن فقدان الطاقة الذاتية وتبدّدَها خارج الذات.

هذه الأمارات اللغوية تحدّد كلّها ملامح شخص يكشف التراث الشعبي عن قيمته الاجتماعية الحقة، بوصفه فرداً قابلاً على الاستدلال المنطقي رغم عدم التزامه بالمنطق، مبتكراً لا يُجارَى في تخيّل الحُلول الوهمية، معدماً يُباري ذوي الجاه والسلطان. فهو يتحدّث باسم الشعب صامِداً أمام السلطة التي تسعى إلى سحقه، مستمراً في الحياة وخالِقاً للحياة. وتسمح المصادر الأدبية رغم شحّتها بتحديد أصل هذه الصورة والوظيفة التي تؤديها في السياق التاريخي الذي ظهرت فيه.

أمّا الأصل فهو مرتبط بدخول الحشيش إلى مصر إبّانَ النصف الأول من القرن الثالث عشر، وانتشاره انتشاراً سريعاً بين أكثر الطبقات فقراً. فكان يأكله الصعاليك والمتصوفة، وكان يُسمّى بـ «حشيشة الفقراء». وجاء المقريزي بعد ذلك بقرن فوصف زرعه وتعاطيه لدى من يسمّيهم تسميةً لا تخلو من التعالي بـ «أرذل النّاس». و«أرذل الناس» هؤلاء وإن فقدوا كل شيء فهم لم يفقدوا ملكة الحلم. والحلم دخول في عالم مُعجب، خارج الزمان، تجد فيه المتناقضات حلاً داخل كل متخيّل. والتمزّقات تختفي عندماتَعبر عتبة الممكن. إذّاك تظهر صور فيها نقل وتصويب للواقع، رغم عدم نسبتها للواقع. فهي صور حافظة لأحداث منسيّة من الماضي، استحالت استحالاتٍ سرّية ولطقوسٍ قديمة فقيرة المعنى. صور تُؤرّخ تأريخاً أسطورياً صادقاً وان كان غير ذي صلةٍ بأيّ تسلسلٍ زمني. والأدب الشعبي، وخاصة «ألف ليلة وليلة»، يُعْطي مفتاحَ هذا العالم الذي تجدُ فيه خبرة الحشيش مكانها بين أحداث حياةٍ أليفة وغريبةٍ معاً.

ولا ريب في أن أصل كتاب «ألف ليلة وليلة» ليس مصرياً. ولا ريب أيضاً في أن البناء الزمنيّ الدائريّ الذي يميز شَكْل القصص فيه (القصة داخل القصة، داخل القصة...)، وكأنّه لمحة من الأبدية خلال حركة زمنية كفّت عن الحركة، كلّ ذلك يعبر عن حساسيةٍ عميقة لشعبٍ يتجه بطبيعته إلى ما وراء الأحداث الزمنية، والكتاب صادرٌ مباشرة عن القصص الشعبي الذي يُحكى ولا يكتب، بحيث نجد مضمونه في تغيّر دائم خلال العصور: قصص تتغير وأخرى تختفي، وأخرى تحل محلّها، دونَ أن تكفُ المخيّلة الشعبية عن خَلْق الجديد. فنحن إذن إزاء كتاب فريد، يستهدف إلغاء الزمن باستخدام الزمن، كتاب صادرٌ عن الانبهار بالموت، عاملٌ على السيطرة عليه في الآن نفسه.

والقرابة ما بين «ألف ليلة وليلة» و«كتاب الموتى» قرابة حميمة، فكلاهما تساؤل جذريّ وعبْر شخصيّ لا يتوقّف. فثمة كتبٌ لا كاتب لها بالطبع.

تحكي شهرزاد(*) حكاية فلّاح فقير أَهْدَى السلطان سلّةً من الفاكهة الجديدة الإثمار، فبذل له السلطان العطاء وأبدى إعجابه «بفصاحته وانطلاق لسانه وطلاوة حديثه وحضور بديهته»: وكلها صفات تجعل منه قصّاصاً بارعاً سرعان ما طلب منه السلطان ذخيرة من الحكايات «التي يحلو قصّها ويطيبُ سماعها». وأوّل ما حكى الفلاح حكاية «رجل مهنته الصيد وشغلة الشاغل تعاطي الحشيش». وتبدأ المغامرة ذات مساء مقمر، جَاوَزَ فيه كمية الحشيش المعتادة يومياً، فخرج يستنشق الهواء على ضفّة النهر. فإذا هو ضحيّة وهم من أوهام الحواس جعله يعتقد أن نُور القمر المنعكس على الأرض المعبّدة هو هذا النهر. ثم إن الأحداث وان تعاقبت تعاقباً منطقياً لم تفلح في تَبْديد هذا الوهم الأولي. «فمخيلته المفرطة أوصت إليه قائلة: «والله يا صيّاد فلان الفلاني، ها انت قبال النهر ولا صيّاد غيرك على شطّه. فما عليك إلاّ أن تأتي بقصبتك وتصيد وسوف ترزق هذه الليلة إن شاء الله. هذا ما جال بخاطره وهذا ما نفذه. فلمّا أتى بقصبته، جلس على حاجز وألقى بالخيط والشصّ المطعَّم في بقعة النور المنعكس على الأرض الملساء».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما أغربها من طريقةٍ لصيد السمك، وإن أدّت إلى صيد غير مُتَوقَّع! فقد مَرّ كلبٌ وابتلعَ الشص بطُعمه، فاختنق وأخذ يشدُّ الخيط لكي يفك قيده، والحشّاش ينزلق حثيثاً على الأرض، عاجزاً عن مقاومة هذه السمكة المعنة في الضخامة. فإذا هو يرى نفسه وسط بقعة الماء، فأخذ يصرخ مستغيثاً: «أغيثوني يا أهل الإسلام! أعينوني على إخراج هذه السمكة المتوحشة من أعماق النهر الذي جرتني إليه. النجدة يا أهل النجدة، بالله عليكم، فإني غريق!». فأسرع حراس الحيّ ووقفوا مذهولين حيال هذا الغَرَق الخياليّ. وسألوه: «من أنت يا صيّاد؟ وعن أي نهر تتحدث؟ وما هذه السمكة؟». فأجاب الصيّاد: «لعنكم الله يا أولاد الكلاب! أهذا وقت المزاح أم وقت إنقاذي من الغرق وإخراج السمكة من الماء؟». وأما الحرّاس فكفّوا عن الضحك وانقضّوا عليه غاضبين من شتيمته لهم بأولاد الكلاب فأوسعوه ضَرْباً وقادوه إلى القاضي.

(*) الإحالة هنا إلى ترجمة ماردروس Mardrus لـ «ألف ليلة وليلة». (Gallimard, paris 1955). فهي ترجمة للترجمة.

«وقد أراد الله أن يكون القاضي مِن مُدْمني الحشيش». فما لبث أن صرفَ الحرّاس بعد تأنيبهم وآوى ضيفَه الغريب المسلك.

«وقضى الصيّاد ليلته في راحة النّوم، واليوم التالي في متعة الأكل، ثم دَعاه القاضي لِلقِاهُ مساءً، واحتفى به غاية الاحتفاء وعاملَه معاملة الأخ. وبعد العشاء، أجْلسهُ بجانبه أمام الشموع المُوقَدة، وقَدّم له الحشيش، فتعاطياه سويّاً. وظلّا يتعاطيانه حتى ازْدَردَا منه ما هو كافٍ لقلب فيلٍ على ظهره عمره مائة سنة.

ولما ذاب الحشيش في مُخّيْهِا، بدت ميولهم الطبيعية لا يحدّها حدّ. فتعريا وأخذا يرقصان ويغنّيان ويأتيان بغرائب الأفعال».

وشاء القدر أن يمر السلطان ووزيره متنكرين على عادتهما في زيّ التجار، فاسترعاهما ما يصدر عن البيت من شغب وضجيج، فدخلا ووقع بصرهما على الحشّاشين. وهمس السلطان في أذن وزيره: «تالّله، إنّ قضيب قاضينا لأصغر من قضيب صاحبه الأسود!». فالتفت الصيّاد إليه قائلاً: «مالك تهمس يا هذا في إذن هذا الآخر؟ إجلسا أنتما الاثنان، فهو أمرٌ مني، أنا سيدكم سلطان المدينة، وإلاّ طلبت من وزيري الراقص أن يقطع رأسيكما لتوه. فلا شك أنكما لا تجهلان أني أنا السلطان نفسه، وأن هذا هو وزيري، وان العالم في قبضة يديَّ كالسمكة في راحة يدي اليُمنى». وأدرك السلطان ووزيره أنهما حيال مدمني حشيش من أغرب طراز. فقال الوزير بغية إضحاك السلطان: «ومنذ متى يا سيّدي أصبحت سلطاناً على المدينة؟ أتستطيع أن تقولَ لي ما حدث للسلطان السابق؟». فقال الصيّاد: «لقد عزلته وقلت له: إذهب!» فقال الوزير: «أو لم يحتجّ السلطان؟». فأجاب الصيّاد: «أبداً، بل سرّه أن أخلّصه من عِبْء الحكم. لذلك كافأته وأبقيته في خدمتي. فإن ندم على استقالته، سرّيتُ عنه بحكاياتٍ أحكيها!».

وأردف الصيّاد: «لي رغبة ملحة في التبوّل!»، فرفع قضيبه الذي لا ينتهي، واقتربَ من السلطان وتظاهرَ بالتبوّل عليه. وقال القاضي: «وأنا أيضاً أرغب في التبوّل!» واقترب من الوزير، مقتفياً إثْر الصيّاد. وعندئذٍ أسرع السلطان والوزير بالهرب وهما لا يكفّان عن الضحك».

وفي اليوم التالي استدعى السلطان القاضي وضيفَه وأفهمهما تلميحاً أن تاجريْ الأمس ليسا إلا هو نفسه والوزير. فارتمى القاضي على الأرض طالباً الصفح، وظل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصياد غير مُبَالٍ نتيجة لتأثير الحشيش. ورَدّ على السلطان بقحة: «ماذا علينا، إن كنت أنت الآن في قصرك، فقد كنّا بالأمس في قصرنا! «فسُرَّ السلطان جداً من سلوكه وقال له: «يا أمكر من ضَمَّته مملكتي، ما دمتَ سلطاناً وأنا سلطان، فَأبْقَ معي في قَصْري. ولما كنتَ تتقن حكاية الحكايات، فَشَنِّفْ أذنيَّ بحكايةٍ منها». وهكذا أصبح آكلُ الحشيش ثانيةً ما لم يكفّ عن كونه منذ البداية: قصّاصاً لا تنضب مخيّلتُه. وهنا يقصّ على السّلطان خمس قصص فيها سمر ودعابة ونيلٌ من القاضي وجابي الضرائب. وبلغ سرور السلطان غايته فعين الحشّاش وزيراً ثم كبيراً للوزراء.

وفي ذروة هذا النظام السّياسي المتعسّف، أتيحت للصيّاد فرصة إبداء أنّ الحسّ الفكاهي قد يكون عاملاً حاسِماً في حَلّ المشكلات العمليّة، مستخدماً اللاّمعقول لفضّ نزاع أساسُه اللاّمعقول.

فقد عُرِضت على كبير الوزراء قضيّة فلاّح استولى على عجل جاره، تاركاً له مُهراً في أسوأ حال، وادّعى أنّ فرسَه قد ولدت عجلاً بأعجوبة. وقال الفلاح: «يا سيدي، من الشائع المعروف أنّ العجل ولدته فرسي وأن المُهر ولدته بقرة هذا الرجل!» فأجاب الوزير: «أصحيحٌ الآن أنّ البقر قد تلد الأمهار وأن الأفراس قد تُنجب العجول؟ ذلك ما لا يقبله من له ذَرّة من العقل». فأردف الفلاح: «يا سيدي، ألا تعرف أن لا شيء ممتنع على الله الذي يخلق ما يشاء ويبذر في أي أرض يشاء، وأنّ المخلوق ما عليه إلاّ القبول والاستسلام والحَمْد؟». وهي حجّة زائفة سوف يستخدم الوزير ما يُناظرها لتبيان خطئها المنطقي.

«أمرَ الوزير بإحضار فأر وسَفط كبير من القمح. وقال للخصمين: «راقبا بانتباهٍ ما سوف يحدث ولا تبوحا بكلمة!». ثم التفت إلى الخصم الثاني وقال له: «أيا صاحب العجل ابن الفرس، خذ سِفطَ القمح وحمّله على ظهر الفأر!». فصاح الرجل: «كيف استطيع وضع هذا السّفط الضخم على ظهر الفأر دون أن أهرس الفأر؟» فأجابه الوزير: «يا قليل الدين، كيف تجرؤ على الشك في قدرته تعالى الذي جعل الفرس تلد عجلاً؟» وأمر الحرّاس أن يقبضوا على الرجل لما أبدى من جهل وعدم إيمان وأن يشبعوه ضرباً. وأعاد للخصم الأول العجلَ مع أمّه ووهب له المهر مع أمّه أيضاً».

وهكذا تنتهي هذه الدورة من حكايات الحشيش ذات الأصل المصري الوثيق. وفي داخل هذا البناء المميّز للحكايات ككل، يبدو متعاطي الحشيش شخصاً خياليّاً خالقاً

للخيال. وحين تفرغ ذخيرته من القَصَص الطَّليّ المُغرب، يعود إلى الواقع لكي يؤدّي وظيفته بوصفه كبيراً للوزراء. والواقع هو في الحقيقة واقعٌ متخيَّلٌ، فالحشاش ليس الصيّاد الذي كان، وهو في الآن نفسه عنصرٌ من عناصر حكاية الفلاح التي تُنْسَى في نهاية المطاف.

والموقف يشبه مرايا يعكس بعضُها بعضاً. لذلك كان للموقف مقابل له البناءُ الدائري نفسه: فالسّلطان كالحشاش يظهر داخلَ دوائر متداخلة من الروايات يشغل فيها المركز والمحيط على التوالي. فهو بهذه المثابة صورة أخرى للحشاش لها وجودٌ أساسه عينُ الإنيّة المتخيّلة.

بَيْدَ أنّ هذه القصص المتداخلة إنما تُكرِّر إلى ما لا نهاية الموقف نفسه، الذي يتميّز بأن شخصاً (شهرزاد، ثم الفلاح، ثم الصيّاد) يتولّى تسلية السلطان بحكايات تُحكى لتسلية سلطان بحكايات تُحكى لتسلية سلطان . . . إلى غير نهاية. ويتعيّن الآن تحليل هذه العلاقة التي تزدوج فيها الحدود نفسها، من وجهة نظر التاريخ.

عندما بدأ انتشار الحشيش، كانت مصر تمرّ في ظل الحكم المملوكي (١٢٥٠ ـ ١٥١٦)، بحقبة من أظلم حقبات تاريخها. فالتدهور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي يؤدّي حثيثاً إلى ظلمة الحكم العثماني (١٥١٧ ـ ١٨١٧)، حيث تؤلّف الطبقة الحاكمة الشركسية والتركيّة الأصل طائفةً مغلقة على نفسها تستغلُ جمهرة الفلاحين وتستأثر بثرائها. وداخل التنظيم الاقطاعي المؤلّف من الملاّك والفلاحين، نجد الإنتاج الأدبي ينقسم القسمة نفسها: فَثمة من ناحية أعمال أدبيّة مكتوبة بالعربية الفصحى، تغلب فيها المحسنات البديعية وتخلو من أية طَفْرة خَلاّقة، وثمّةَ من ناحية أخرى مخيلة شعبية مُلهَمَة تستخدم العامية استخداماً حيّاً قوياً. مخيّلة تعبّر عن صور تبدو هامشية بالنسبة للأدب الرسمي، فيها تنعكسُ روح شعب مُصِرٍ على إثبات وحدته ودوامه حيال كل التدخلات الأجنبيّة.

وقصص الحشيش تبدو في هذا السياق التاريخي الخاص، وكأنّها محاولاتٌ لحل صراع بين المُعْدَمين والسلطة التي تتجسّد في شخص السلطان؛ وهو صراعٌ يتمثّل في موقفين على طرفي نقيض: خضوع يضفي على الهرم الاجتماعي معنى قَدَرٍ لا سبيل لرده، أو تمرّدٍ واعٍ ببطلان كلّ نظام أصله الظلم. والفولكلور الريفي في مصر ما زال محتفظاً بآثار هذين الاتجاهين الصادرين عن نظرة واحدة للعالم. غير أن كتاب «ألف ليلة وليلة»

يشهد بأن موقفاً ثالثاً ممكنٌ وإن كـان صعب التصور: تـذويب مُعطيات المشكلة في لاذع النكات. لذلك نجد أنّ جدلية السيّد والعبد كما يصفها هيغـل تلقى ها هُنا صدى غير متوقّع: فبدلاً من أن يؤدّي الصراع من أجل الاعتراف بالذات إلى إعادة توزيع القوى في مستوى الواقع، ينتقل الصراع نفسه على العكس من الواقع إلى مجال الحلم. وهذا النفي المتخيَّل ليس هرباً خارج التاريخ، بل هو وسيلة يـرفض بها العبـد الاعتراف بـأنه عبـدٌ، إزاء سُلطة السيّد المطلقة. وهو ما يتوصّل إليه من خـلال مخيلة تخلق أعمالاً تتـلاشى فيها تدريجياً المسافة التي تفصله عن قمة الهرم.

فالعبد هو من يتمكن بقدرته اللغوية من إبهار السيِّد والسيطرة عليه بهذا الإبهار. فإن كان العبد من أكلة الحشيش، ثم التكافؤ بينه وبين السيّـد بطريقـة ساذجـة وطبيعية: فهو ذاته يصبحُ سيداً، «سلطان زمانه»، بحيث يستـطيع إطـلاق العنان لـدوافع عـدوانيّة جنسية الصبغة تستهدف النيل من موضوعها نيلاً مضحكـاً (الصياد يتـظاهر بـالتبوّل عـلى السلطان المتنكر). ومن هنا عواطف تميّز علاقة الحشاش برمز السلطة، تمتزج فيها الرغبة في الجـذب وإرادة الإيذاء. وبـانعكاس جـدليّة السيّـد والعبد في اتجاه الأخيلة، ينكشف الدافع اللاشعوري الذي يحركها: منافسة أوديبيّة بين خصمين متعادلين رغم اختلافهما.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وداخـل هـذا الصراع الـذي يعتمـل في صمت، يقـوم الحشيش بـدور إلغـاء الاختلاف، شأنه في ذلك شأن الحسّ الهزلي. ولَئن كان ذلك لا يحلّ الصراع، فهو ينجح على الأقل في تجريد الصراع من جدّيته. فبـالضحك تنـطلق طاقـة انفجاريـة لا سبيلَ إلى إخفائها: الميول المتناقضة تتحرّر دون تغيير للعلاقة بين القوتين في مستوى الواقع. فالحلّ إذن حلٌّ متوسط، يحتفظ بالبعد نفسه بين الحافر وموضوعه وهدفه المعتاد. والعمل الخياليّ يُحقق هـذا المطلب المتعـدّد من حيث أنه يهـدم العالم لكي يعيـد بناءه. وفي هـذا العمـل يتحوّل الصراع إلى عنصر روائي يخلق حركـة تكراريـة غايتهـا جعل المـوضوع غـير ممكن الإدراك نهائياً. فالـوصف يقع عـلى موضـوع ليس في النهايـة إلاّ وَهْماً يحـل محل الـواقـع ويدخل في سياق نصّ لا مؤلَّف له، داخل نصوصٍ أخرى لا مؤلِّف لها أيضـاً. ومن هنا فقدانٌ للإنيّة قريبة الصلة بالحلم داخـل الحلم. فإنْ ورد في الحلم الشعـور بأنّ مـا يحدث ليس إلاّ حلماً، لم يؤدّ ذلك إلى اليقظة الحقة، بل إلى امتداد الحلم امتداداً نتبـيّن فيه نـظير الانتقال من حلقةٍ إلى أخرى من القصص. فَثَمّةَ إذن علاقة جَذْريّة، يكشـف عنها الموقف الأوديبيّ، بين الحشيش والفكاهة. فمتعاطي العشب المخدّر ينقلب على السيد الذي يمثل

في اللاّشعور شخصيّة أبوية: سلطان؟ يُهان!. ولكن لا ننْسى أن ذلك هو ما يُعلنه على الملأ كتاب «ألف ليلة وليلة»، في لغة مجازية يزدوج فيها الواقع ازدواجاً لا ينتهي. فالصورة الأدبية للمتخيَّل هي التي تسمح بالانتقال من حال التّخدير إلى التعبير عنها تعبيراً فكاهياً. فهل تصح هذه الصيغة خارج الإطار التاريخي الذي أتاح لنا صياغتها؟

لا شك أنّ شخص الحشّاش الذي لا يزال حيّاً في المخيّلة الشعبية المصرية، قد تعدّى الظروف التاريخية التي أدت إلى ظهوره. فبتغير المسرح السياسي والاجتماعي، أصبحت الغلبة للمقوِّمات اللاّشعورية. فعلينا إذن أن نتوقّع أن الحشّاش لم يزل بطل الدراما الأوديبية القديمة، رغم تنوّع الأدوار التي تنسبها إليه المخيّلة الشعبية. ولذلك سوف نستخدم النكات التي تنتسب إلى التراث غير المكتوب لكي نستشفّ منها كيف يعيش الحشاش علاقاته بالعالم.

فلنتعرّف عليه أوّلاً. ما أبرز صفةٍ يتميّز بها؟ الآراء مجمعةٌ على توكيد سلبيّة مزمنة تحلّ محلّ الأرجاع المألوفة. وهو ما تدلّ عليه خاصةً النكتتان التاليتان.

حشاش يرى على الأرض قطعة نقود ذات العشرة قروش، فيسرع بإخفائها بقدمه، انتظاراً لالتقاطها. وإذا بسكران يراه ويصرخ به: «لا تمس الخمسين قرشاً وإلا قطعتك قطعاً!». فما كان من الحشاش إلا أن أولج يده في جيبه وأخرج أربعين قرشاً وضعها إلى جانب قطعة النقود ومضى في حال سبيله!

والنكتة تبرز الفارقَ بين آثار العشب والخمر المتباينة: فالحشّاش إن هُوجم لا يُذعر بل يُبدي استسلاماً لا حدّ له. والجانب الفكاهي ناتج عن المضيّ بمنطق اللاّمعقول إلى غايته.

خلال جلسة تعاطي حشيش، أُفتُقد المخدّر، فكُلِّف أحد المدخنين أن يبتاع بجنيه حشيشاً؛ وفي الطريق رأى شرطياً فألقى بالجنيه وولّى الأدبار!

والتأثير الفكاهي ينتج هنا من خطأ مزدوج في الاستدلال: فمن ناحية، نقود الحشيش تصبح الحشيش ذاته، ومن ناحية أخرى ممثل السلطة يصبح الشخص ذاته عالِماً بنواياه المستقبحة. وكلّ ذلك يعني أن العملَ بدلاً من أن ينتسب إلى مجال المشروعات التي يلتزم تحقيقها، يتحقق في الحاضر تحققاً آنياً. فالغاية تُدرك بدون مراحل متوسّطة، مِمّا يخلق الإحساس بتمركز لحظات الزمن غايةَ التمركز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفيما يلي حِوار يتجلّى فيه فنّ المراوغة المميّز لخبرة الحشيش. وهو يَجْري ليلاً بين حشّاشيْن:

- أترى القمر متلألئاً؟
- ولكنه الشمس يا مسطول!
- لا، هو القمر!
- لا، هي الشمس!

ومرّ حشّاش ثالث طلبا منه إن كان هو القمر أو هي الشمس، فأجاب:

- متأسّف، لست من هذا الحيّ!

والنكت الثلاث تصوير لمثلٍ شعبي كثيراً ما يرد بين المدمنين: «الحشيش جبان» (نسبة إلى الشيء لحالة يخلقها الشيء). وها نحن أبعد ما نكون عن الاشتقاق اللاتيني الذي يوّحد بين الحشيش والعنف إذ يستخرج كلمة قاتل (assassin) من كلمة حَشّاش (haschaschin)، إشارةً إلى طائفة الحشاشين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامي علي
(باريس في ٢٢ أبريل ١٩٩٠)

فتحي بن سلامه(*)

شجرة الإسلام، التحليل النفسي، الهوية

ـ «انترسيني» [«ما بين الإشارات»] مجلة تستخدم التحليل النفسي في الموضوعات الدينية. خطوة جريئة قد تُسفر عن نتائج مهمة. لكن هذا يتوقف على مدى رصانة البحث العلمي والنَفَس الطويل. إلامَ يهدف هذا المشروع؟ وما منطلقاته؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

● تسعى مجلة «انترسيني» (Intersignes) إلى تعميق البحث في تفسير مضمون كلمة الإسلام. والمقصود هنا بكلمة «إسلام» الحضارة الإسلامية بمجملها لا أحد مقدماتها فقط أي الدين، على الرغم من كون الدين هو نقطة الانطلاق وأحد أهم المقوّمات في تكوين هذه الحضارة. واننا لنشبِّه الإسلام بالشجرة التي هي رمز الروحانية في كل الحضارات، كما انها كذلك في النصّ القرآني. فإذا ما كانت أغصان الشجرة وأوراقها وثمارها تَدين بنموها إلى امتداد الجذور في تربة معيَّنة، فهل يمكن أن نكتفي بالقول بأن الشجرة إنما هي الجذور وحدها؟ لقد ضرب الجذر المحمّدي للكلمة عميقاً في التربة العربية لكن هذه الجذور امتدت إلى مناطق أخرى عديدة وتطعّمت بلقاح أشجار أخرى، ولولا ذلك لظلّ الإسلام ديناً مقتصراً على بعض قبائل شبه الجزيرة العربية لا غير. تستمرّ الجذور في مدّ الشجرة بنسغ الحياة، لكن الشجرة من دون مجموع الأغصان والفروع والأوراق تضمُرُ

(*) فتحي بن سلامه، تونسي. أستاذ في التحليل النفسي، ومسؤول عن جمعية البحوث المغربية في جامعة باريس السابقة (جوسيو). وهو رئيس تحرير مجلة: Intersignes (ما بين الإشارات). آخر كتبه هو بعنوان: «الليل المكسور» (La nuit brisée)، باريس ١٩٨٨.

وتيبس. لقد تفيَّأنا شجرة الإسلام وترعرعنا في ظلالها ولا نريد أن نراها تحت سماء هذا العالم إلّا شجرة كاملة بعناصرها ومقوماتها جميعاً. فلا مندوحة إذاً من أن ننظر إلى الدين كأساس تاريخي وميتافيزيقي، لكن هذا النظر لا يشكل الهدف الأوحد والمباشر لمشروعنا في مجلة «انترسينْ»، فهي ليست مجرّد مجلة علمية موضوعها الدين. ولئن كان بعض التيارات السياسية التي تُنْعَتُ «بالسلفية» تريد اليوم أن تُشذِّب شجرة الإسلام فتقصقصها لتجعل الشجرة كناية عن جذر وأرومة فحسب، فإن الفكر لا يمكن أن يخطو في طريق الانتحار هذا. بل عليه، بالعكس، أن يدافع عن حياض الشجرة بكليتها في عالم متطور دائماً وأبداً، حيث يتعاون اليوم العلمُ والتقنية معاً على اجتثاث المناخات الروحانية من أساسها وعلى إنتاج أنماط جديدة ومتسارعة في نظام الفكر. لكن خلافاً للإعتقاد السائد، يوجد في أوروبا الغربية ألوان من الروحانية تعيش في أماكن شتى من حضارتها، إذ إنني اعتقد بأن الأدب والفن وكل عمل يتصل على نطاق أوسع بالفن والجمال، هي ضروب من الروحانية. فلنستخلص كل الدروس التي يمكن استخلاصها من مثال الشجرة: إذا كانت الحضارة الإسلامية ترفض التطعُّم بحضارات أخرى، فإنها سوف تهزل وتذوي وتتقلّص إلى جذورها الدينية، فيصبح الإسلام ديناً فقط ويموت كحضارة. وفي تاريخ البشرية حدث مثل هذا الأمر مراراً. «انترسينْ» هي مشروع التطعيم بشتى ألوان وأصناف الفكر والكتابة، التي تتلاقى اليوم تياراتها وتترافد مجاريها في عالمنا هذا، فينجم من جرّاء ذلك تحوّلات مذهلة في نتائجها.

على الرغم من كون التحليل النفسي هو المجال الأول في مشروعنا، فهو ليس مجال المشروع الوحيد. الأدب مجال مهم آخر. ثمة استقلال ذاتي لكل مجال من المجالات، غير أن الومض الفكري يولد من تماسّها وتلاقيها، ومن انفتاح بعضها على بعض يتناسل الفكر. لذا فإن العلم لا يشكل المدى الوحيد لمشروعنا على الرغم من اندراج هذا المشروع جملة وتفصيلاً في إطار العقلانية العلمية.

ـ خطورة هذا العمل متأتّية من كونه قد يؤدي إلى تدمير صور هي بمثابة سور من المخيلة الجماعية والمعتقدات الدينية في المجتمعات الإسلامية، وهذا ما لا يتناسب مع درجة تقبُّل هذه المجتمعات الحالية لمثل تلك النتائج. فما رأيكم في الأثر الذي يمكن أن تحدِثَه؟

● أعتقد أن هناك خلطاً بين التحليل والتدمير. لا شك في أن هذه المجتمعات لن تتمكن من ألدفاع عن نفسها من وراء القلاع والحصون. ثم لماذا يبدو التعامل مع

العصري والمتطور من الأسلحة الحربية أمراً بديهياً ولا يبدو كذلك التعامل مع الفكر الحديث والمعاصر؟ ومع ذلك فإن ما يتيح اليوم «للثقافات اللاّغربية» ـ أسوق على عجل هذه التسمية توخياً للسرعة وقد تكون غير دقيقة ـ أن تعيق اجتياح الحضارة الغربية لها وأن تبقى على اختلافها المميّز، هو قطعاً عدم اكتفائها باستعارة التقنيات الحديثة والأخذ بها، وإنما هو تمكّنها من أنواع المعرفة التي تتيح لها فهم وإدراك الأسباب التي تؤدّي إلى استلاب (Aliénation) الإنسان في إطار هذه التقنيات وفي مجراها. والحال، إنّ التحليل النفسي هو بالتأكيد أحد فروع المعرفة، وهو الفرع الذي يؤسس مسألة الذات والآخر (le Soi et l'Autre) على منابع الكلام ومناجمه الغنيّة في أوج عصر العلوم. فكيف للعرب أن يرهبوا جانب هذا السبيل العلمي ويخشون مسالكه، وهم الذي بقوة لغتهم واتّساع مجالها وروعة جمالها، لم يكفّوا يوماً عن التفكير بغير هذا التفكير؟ غير أن العمل التحليلي بوصفه علماً يقوم على عمليات فكّ الوَصْل (déliaison) والتحليل (ana-lyse: حَلّ الرّوابط) ـ التي تفسح في المجال إفساحاً واسعاً أمام نباءات جديدة ومنظومات متخيَّلة جديدة ـ لا يمكن القيام به وإنجازه من غير معاناة وألم، لكنه الألم الذي يستحيل قوة فكرية، فلا يظل يأساً وعذاباً.

ـ أين يجد التحليل النفسي مسوّغاته العلمية لتطبيق مقولاته ومناهجه في ميدان الأسطورة والمعتقد الديني؟

● يقوم التحليل النفسي منذ أن أرسى قواعده فرويد على العقلانية العلمية من خلال اكتشافه اللاّوعي (l'Inconscient). هل يستطيع أحد اليوم أن يُنكِر ـ إلا إذا اختار أن يكون جاهلاً ـ أن النشاط الواعي لدى الإنسان لا يشكل سوى جزء ضئيل من حياته النفسية (Vie Psychique)؟ يستند اكتشاف اللاوعي إلى الاختبارات العيادية (Experi-ences Cliniques) التي تجرى لأشخاص (Sujets) [مَرْضى] يعانون من اضطرابات مختلفة في الحياة النفسيّة، كما يستند إلى عدد من الظاهرات التي يمكن اخضاعها للمعاينة والملاحظة في الحياة اليومية، إذا ما نحن أولينا اهتمامنا وأعرناها الأهمية الكافية كظاهرة الحلم، وزلاّت اللسان، وأنواع النكات، وانماط المزاح... إلخ. وقد أتاح اكتشاف فرويد للاّوعي فهم هذه الظاهرات، كما أتاح وضع نظرية عقلانية في شأنها، لكنها عقلانية جديدة لا تخضع لقوانين الوعي. على أن أهم ما في الأمر أن هذه النظريات ترتكز على فرضيات (Hypothèses) تنظر إلى النشاط اللاواعي (Activités Inconscientes) لدى الإنسان، من خلال نشاطه اللغوي الذي يتمفصل مع قوى الحياة

والموت (Forces de vie et de mort). هذا النشاط يعمل لدى الأفراد من دون وعيهم به، كما يعمل لدى الشعوب من غير علمها به. فبامكاننا إدراكه إذن في ثنايا كلام الأشخاص (Sujets)، كما من خلال ثقافات الشعوب. من هنا فإن التحليل النفسي يستعين بكل ما من شأنه أن يعينه على تبيّن الأشكال المختلفة التي يتخذها النشاط اللّاواعي: كفروع العلوم الأنسية والعلوم المجتمعية والفنون والآداب والنصوص القديمة، وكل ما يدخل في النسيج الحيّ السائد أو الميّت البائد لما يسمّى بالثقافة ويكون قميناً باكتشاف أغوار قوى النزوع وقوى النزاع اللاوعية عند الإنسان.

(Forces inconscientes du désir et du Conflit chez l'humain).

على أنّ هنالك حقلاً خاصّاً بالتحليل النفسي حيث يُمارَس كتجربة «محضة» («Pure») إذا جاز التعبير، وهي التجربة التي يمكن أن نسميها «العلاج بالكلام» («La Cure de Parole»)، وهو علاج يتم بواسطة الكلام فقط، إذ يقرّر الشخص (le sujet) ان يخوض طوعاً هذه المغامرة النادرة فيتحدث عن نفسه لشخص آخر كان قد مرّ بهذا الاختبار. وتلك تجربة لم تُجرَ من قبل: تجربة الإصغاء للذات وللآخر بهدف التعرّف إلى القرارات اللّاواعية التي تميز الحياة النفسية لشخص بذاته وقرادته وتطبَعُها بطابع خاص. والعمل الأساسي في هذه الممارسة هو عملية التحليل التي تقوم على سلسلة من عمليات فك الروابط (Déliaisons) بين العناصر المتخيّلة (éléments imaginaires)، التي يتم من خلالها تنظيم النزوات والكلام (Pulsions et langage). إنها تجربة طوعية يقرر فيها الشخص بمحض إرادته الدخول في مغامرة الكلام والحديث، جاعلاً من نفسه بالذات موضوع تلك المغامرة وغايتها. ولا نجد إلا في مجال التجارب الأدبية عملاً يضطلع بهذا الرهان. لكن أهداف التحليل النفسي والوسائل التي يستخدمها تختلف عنها في مجال الأدب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ تتوجه المجلة إلى الفرنسيين وقراء الفرنسية في حين ان مشروعاً كهذا من المفترض انه يتوخّى نتائج تدخل في صلب ثقافة المثقفين العرب وتتفاعل معها. فكيف يحدث ان يكون ميدان العمل عربياً ووسائله فرنسية من اللغة إلى أدوات التحليل ومناهجه...؟

● اتساءل عمّا إذا كان يمكن حقاً اختيار لغة التفكير والكتابة. بإمكان التاريخ والجغرافيا أن يقرّرا اختيار اللغة، غير أنني أرى أن اللغة هي التي تختارنا أيضاً أحياناً. فنحن نعيش في الغربة التي اخترناها طوعاً، والفرنسية هي لغة هذه الغربة وقد باتت

جزءاً لا يتجزّأ من مسألة الوجود واللغة (l'être et le langage) بالذات. حتى أنه بين الفرنسية والعربية لا يوجد علاقة غربة فقط، بل تقوم بينهما أيضاً تجربة استجواب تطرح الأسئلة حول أسٍّ اللغة والغربة (le langage et l'alterité)؛ إذ لا يمكن القيام بهذه التجربة مع البقاء ضمن لغة واحدة سواء كانت العربية أو الفرنسية. كما أنه لا يوجد لغة فاعلة (ذات Sujet) ولغة مفعوله (موضوع objet). فما بين اللغتين هو مجال اختبار لا يقتصر فقط على معضلة انتقال المعلومات (Passage d'informations) من نظام (Code) إلى نظام آخر. في اللغة الفرنسية التي استخدمها يجري نَفَسُ لغتي الأم (التونسية). وفي المقابل ما أكثر النصوص المكتوبة بكلمات عربية كتابة فقط. لأننا عندما نقرأها نجد ـ لنكد الحظ ـ اننا نقرأ الفرنسية أو الانجليزية بالعربية. هذا كلّه مما يستدعي طرح مسألة اللغة واللغات طرحاً آخر. وعلى الطرح الجديد أن يأخذ بالحسبان أموراً عدّة، ثمة ميلٌ حالياً لطمسها بسبب قضية المصير، مصير الهوية التي تطرح على أسوأ ما يكون الطرح.

كيف يمكن لأبحاث فكرية جديدة أن تدخل في صلب ثقافة من الثقافات؟ ثمة مهمتان ينبغي القيام بهما جنباً إلى جنب وفي آن واحد، إذ بهما يتمّ ذلك الدخول وإلاّ ظلّ مستحيلاً، وهما: الترجمة والتأويل. على عاتق المترجمين تقع مهمة نقل النصوص الجديدة إلى اللغة العربية كترجمة أعمال فرويد مثلاً. لكن الترجمة وحدها تظل عاجزة عن تحقيق الغاية المنشودة، وتظل النظريات المترجمة عرضةً للتطبيق العملي تطبيقاً سطحياً أو آلياً وأحياناً تطبيقاً قسرياً لا يخلو من العنف والغصب، إن لم يتدخل المؤوّلون والشرّاح الذين يتولّون المهمة الأخرى، التي هي ليست مهمة النقل من لغة إلى لغة أخرى بل النقل داخل اللغة نفسها من نمط إلى نمط، وهي مهمة تقوم على صوغ التراث القديم على نحو يهضم ويتمثل الإدراكات والمعارف الجديدة (les nouvelles intelligibilités). فالعرب مثلاً لم يكتفوا بترجمة الفلسفة اليونانية، بل عمدوا أيضاً إلى القيام بعمل آخر استلزم منهم جهوداً كبرى لتفسير الإرث الفكري العربي ـ الإسلامي على ضوء هذه الفلسفة بالذات. بعد ذلك أنتجوا فلسفاتهم الخاصة بهم. ويكفينا أن نذكر هنا مثلاً معالجة الفارابي الرائعة لفعل «الكون» (أو الوجود ETRE). فكون اللغة العربية خلواً من الكلمة الملائمة لهذا الفعل، دفع بالفارابي إلى التفكير بأن ضمير الغائب «هو»، هو المعادل اللغوي في العربية لفعل الكون في الفلسفة اليونانية. ممّا يرتّب على ذلك نتائج كانت موضع نقاش جرى بيني وبين صديقي عبد الوهّاب المؤدب: اسم الكون في العربية هو اسم الغائب، والغياب هو جوهر مسألة الكون في الثقافة العربية. هذا مجرّد مثال على ما يهدف إليه

الشغل بين اللغتين. في هذا السياق، ينبغي الإشارة إلى أن أهمية عمل المؤوّلين ـ ولا شك في الأهمية القصوى لعمل المترجمين ـ تَعْظُم بمقدار ما تفترض العودة إلى النبع، إلى التراث، لاستنطاقه واستنباعه من جديد. وأفكّر هنا بقولة غوته (Goethe) الرائعة: «يصبح النبع بحكم الجاف عندما لا نسعى إلى استنباعه من جديد». المؤوّل هو الذي يسعى إلى تفجير مياه النبع أيّاً كانت اللغة، لأن النبع هو على الدوام أساس الكلام، شريطة أن يتّبع هذا السعي مسالك الكتابة. وتلك هي المهمة التي تنصبُّ عليها جهودي في الأعمال التي أقوم بها والتي نقترحها في مجلة «دفاتر انترسينيْ» على مفكرين آخرين يسيرون على الدرب نفسها، وفيهم من سار عليها قبلنا بزمن. وذلك بغية خلق شبكة من العلوم ينفتح بعضها على بعض، ولا يمكن بدونها أن تعمّ حركة الشرح والتفسير المرجوّة. إذ إنّ هذا الانفتاح ضرورة هي الأخرى لا بدّ منها. فالعمل الفردي مطلب ضروري ولا يمكن إغفاله قطّ، لكنْ من دون تلك الشبكة الجامعة يظل العمل الفردي مبادرة معزولة استثنائية، وكأنها أخدود شقه حيزوم سفينة ولا يلبث أن تطويه أمواج البحر. تحضرني هنا أعمال ابن رشد وابن خلدون، التي بقيت مبادرات فردية ما لبثت أن غارت في بطن النسيان. وأظن أن وظيفة أية مجلة هي أن تحلق في زمنها وفي ظروفها حركة تُكثِرُ من التنقّل بين المعارف المختلفة وتجمعها في إطار من التكامل أو التعاون الموضوعي، لكي يتم إيصال التفسير والشرح ويرسو على قاعدة ثابتة قادرة على العيش والاستمرار.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

.ثمة هدف آخر للمؤوّلين ونحن منهم ـ بالنسبة إلى أوروبا ـ إدراج الثقافة العربية والحضارة الإسلامية بوصفها من روافد الفكر، في إطار فكر الإنسانية، والعمل على عدم ابقائها موضوعاً جامداً سالباً كموضوعات المعرفة الاثنولوجية. ولكي يكون بالإمكان إنجاز هذا العمل بنجاح، ينبغي أن يقوم باحثون ومفكرون عرب بوضع ثقافتهم في صلب الإشكالات الكبرى التي يطرحها الفكر والمعرفة في العصر الحالي. وعليهم ألا يكتفوا بتلقّي وطأة هذه المشكلات الفكرية، أو بالإطّلاع عليها باردةً بعد مرور سنوات على أوان طرحها.

ـ ثمة حجج كثيرة تسوّغ رفض التحليل النفسي كعلم يمكن استخدامه منهجاً وأداة في الفكر الديني، تبدأ من كونه علماً «غربياً» ولا تنتهي بنعته علماً «يهودياً»، مروراً بالقول بأنه علم حمل للغرب بالذات، حيث نشأ، ويلاتٍ وكوارثَ، وبأنه يندرج في سياق التناقض الكلاسيكي: غرب ـ شرق... فكيف ترون هذه الحجج؟

● أشعر بشيء من العار إذ أجد نفسي مضطراً إلى لفت النظر إلى أن من يفكر على هذا النحو، عليه أن يُنكِرَ أيضاً نظرية الجاذبية مثلاً أو نظرية النسبية، وهما من وضع عالمين يهوديَّيْن، هما: نيوتن وانشتاين. لا يوجد علم غربي وعلم شرقي ولا علم يهودي وآخر مسيحي وثالث إسلامي. لا يوجد إلا علم واحد انتجته البشرية للبشرية. بالطبع هناك أمكنة تتغيّر بتغيّر الأزمنة، تنشط فيها حركة الفكر أكثر مما تنشط في سواها في إنتاج هذا العلم مما يمنحها القدرة على بسط هيمنتها على مجالات مختلفة بواسطة التقنيات التي يتيح العلم، بدوره إنتاجها. على أن ما نسميه بالشرق والغرب (على افتراض أن هذا الفصل البالي الذي تعيّنه التسمية، لا يزال حالياً ذا معنى) هما مجالان متمايزان (differenciés): من غير الممكن أن نحشر على صعيد واحد في الغرب المجمعات الصناعية ـ الحربية مع قطاعات أخرى، كالمؤسسات الاجتماعية والمنظمات التي تدافع عن حقوق الإنسان والشعوب... إلخ. أما عن الخسائر، فقد رأينا أثناء الحرب بين العراق وإيران أن المسلمين حين يمتلكون قوة التقنيات الحربية يزرعون الدمار أكثر بكثير مما يقدر عليه أو يفعله الغرب المزعوم. الدمار لا يتأتّى من المعارف والعلوم المنتجة في «الغرب»، وإنما من اعتياد ممارسات ومُثُل أشكال التنظيم («menagement») الصناعي في التعامل مع حيوات الناس وأسباب معيشتهم ومع بيئتهم الطبيعية. إن نقل نُتَفٍ متفرقة من أساليب التنظيم العقلاني في المجتمع الصناعي وإدخالها عشوائياً في ثقافة من الثقافات هو ما يجعل الناس مجانين، لأن تلك الأساليب هي: أولاً، نُتَفٌ عشوائية ولا سبيل إلى جعلها متماسكة، إذ إنها لا تقدم وسائل فهمها واستيعابها، وثانياً لأنها تجعل ناقلي المهارات المصنوعة تابعين لمن ينتجون ويمتلكون الفكر الذي انتج تلك المهارات المصنوعة، ولا يكتفون بامتلاك المهارات المصنوعة. وبكلام أوضح، إذا كان البعض يعتقدون أنّ بإمكانهم أن يشقوا الطرقات الواسعة (الاوتوسترادات)، وإن يقيموا المخازن الكبرى (سوبر مارشيه) من دون أن يرفقوا ذلك إدخال مؤلّف «كانط» (Kant) الشهير «نقد العقل المحض» في مناهج التعليم، فإنهم يرتكبون بذلك خطأً فظيعاً، لأنهم لا يقدّمون الوسائل التي تضمن سواء استخدامها ولا الفكر القادر على فهم جوهرها، فتصبح تلك الأمور عندئذٍ سبباً من أسباب الكآبة وأموراً خبيثة.

ـ لا بد من القول بأن ثمة أثراً سياسياً، ولو في الأفق البعيد، ينطوي عليه المشروع العلمي الذي يفتح طريق العلوم العصرية أمام شعوب (ومنها العرب) ما تزال تتردّد في الأخذ بها أخذة واحدة ونهائية، بحجة أنه يهدم سور«الهوية».. فما هي الحدود أو الآفاق

السياسية لهذا المشروع إذا ما انتهى إلى النجاح والفعل؟

● مشروعنا ليس سياسياً، أو بالأحرى كل شيء يفضي في النهاية إلى نتائج سياسية. غير أني أودّ ألاّ أتكلم في السياسة في ظل الأوضاع العربية الحالية، لأن السياسة غدت مرادفاً لجنون العظمة المدمّر. أما مشكلة الهوية فهي تحديداً عارض من أعراض الإفلاس السياسي في مجتمعاتنا. هذا الإفلاس يعبّر عن نفسه بمرض الهوية الذي هو الخوف من أن نغدو غير ما نحن ـ سواء كان هناك ما يسوّغ هذا الخوف أو لم يكن ـ. والحال، إنّ هذا المرض كالكثير من الأمراض النفسية هو المعاناة من المفارقة التالية: المجتمعات العربية، وعلى نطاق أوسع، المجتمعات المبنية على الإسلام، ينبغي أن تستمر على نحو ما هي عليه وفي الوقت نفسه ألاّ تبقى كما هي. عن هذه المفارقة ينبثق خطاب يحمل العقبتين في الاتجاهين: إذا بقيتم كما أنتم، فإن التشبه بالقدامى سيجّر عليكم الخسارة. وإذا تغيّرتم فسوف تُفسِدون أنفسكم وتخسرون كيانكم. يوجد في هذا الخطاب شيءٌ يذكّرنا بالتخيير بين «أمرين أحلاهما مرّ» (le «Vel» aliénant) عند هيغل. ولن نخرج من هذا الوضع ما دمنا لا نرضى بكسْر تماميّةِ الكيان (être). فهل يوجد اليوم مشروع سياسي لدى العرب يتكفّل بمسألة هذا الوجود المكسور القرنين وتبنّي قلقه وهمومه؟ ينبغي أن نقتنع بأن النقص والعيب هما من صفات هذا العالم، وأن كمال الوجود هو أسطورة، هذه الأسطورة التي تظن السلفية الإسلامية انها ستعثر عليها في الإسلام، إسلام الأصول، في حين أنها لن تجد شيئاً لتعثر عليه، لأن هذه الأسطورة لم توجد يوماً حقيقة.

ـ الإنسان هذه المزدوجة الواضحة حتى من خلال تسمية تَجْرُسُ في العربية برنين المثنّى (إنسان لا أنس واحد)، يحمل في ذاته تناقضاً... هل نلمح شيئاً من التحليل النفسي للمقولات الدينية من خلال الوقائع اللغوية؟

● اللغة العربية تعبّر عن الوضع البشري كما هو محمول أو معكوس في الكلام. وهي البنية نفسها التي يتشكل فيها عالم الرمز القائم على أساس الأزدواجية وانقسام الكائن (l'Être). كان هذا معروفاً قبل الأديان التوحيدية وبعدها. وهو القاعدة الأساسية في فهم الموضوع ـ الذات (le sujet) في التحليل النفسي.

ـ الا يفترض التحليل النفسي إذا جعل ميدانه الرموز الدينية واسرارها ودلالاتها، المعرفة العميقة بالدين والعلوم الدينية؟ وحيث إن الدين ينغلق على أسرار الحياة والموت،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتحليل النفسي يبحث عن مفاتيح لولوجها. هل يمكن القول بأن الدين والتحليل النفسي متناقضان في أغراضهما، أم أنهما، فيما وراء العارض، يتكاملان في الجوهر؟

● إذا أردنا دراسة أي موضوع علينا دائماً أن نبدأ بجمع المعلومات والتثبُّت من صحتها عبر الوثائق المتعلقة به. والتفسير القديم للدين يشكل جزءاً من الدين، وينبغي النظر إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من موضوع الدراسة، وإن كان في المقام الثاني. ينبغي معرفة اللاّهوت (علم الأديان)، والتمرُّس بتعليمه بوصفه خطاباً يُحمل على محمل الجدّ، وإن كان لم يكتسب بعد امتيازاً ما للتحدث على نحو أفضل عن الدين وعن الله. ليس من حق أحد أن ينسب لنفسه المرجعية المطلقة. والدين ليس شيئاً غير عقلاني كما يسود الاعتقاد. ثمة عقلانية خاصة بالدين لكنها لم تعد العقلانية الوحيدة اليوم. العقل الديني بوصفه أساساً للحضارة. وللدخول في العصر الحديث ينبغي أن ننظر بانتباه واهتمام إلى المشاهد الأساسية التي تجري فيه، بغية فهمها وشرحها وترجمتها إلى مختلف لغات العقل الحالي. لماذا؟ لأن في هذه المشاهد الأساسية تكمن مفاتيح نُظُم الرموز التي تتحكّم بالعقل وتتحكّم باختلال العقل في كل مجتمع. وفي هذا تكمن أهمية التحليل النفسي. وإلّا فإن التحليل النفسي ليس في صراع مع الدين، ولا هو في الوقت نفسه مكمّل له بأيّ شكل من الأشكال. ليس التحليل النفسي تصوراً ما للعالم ولا للحياة والموت. إنه نظرية مبنيّة على عقلانية علمية موضوعها النفس البشرية.

ـ ما الذي يجعل، والحالة هذه، بعض رجال الدين ينقمون على هذا النوع من العلم أو العمل الفكري، ويحرّضون عليه العامة التي لا تتخذ موقفاً سلبياً أو إيجابياً من هذا الموضوع ومن سواه، إلّا بمقدار ما يحرّضها المحرّضون في هذا الاتجاه أو ذاك؟

● ينقمون لأنهم ينعمون في جهالةٍ كبرى، غير أن رجال الدين ليسوا كلهم سواء. ثمة بينهم رجال يولون اهتماماً فائقاً للمعارف الأخرى، لأنهم من صنف الرجال الذين يهجسون بالإطاحة بكلّ ما يسدّ الطريق على تفتح الفكر في مختلف أشكاله.

ـ يقول أحدهم: «أنا موضوع سيكولوجي لنفسي، أما للآخر فأنا موضوع فيزيولوجي». إلى أي حدّ يمكن أن يصلح هذا القول الشعري كمقولة علمية؟

● لا أوافق على هذا القول لسببين: الأول، هو انه لا يوجد شيء يشكل في ذاته موضوعاً للسيكولوجيا أو الفيزيولوجيا أو السوسيولوجيا أو حتى التاريخ. وانما يوجد خطاب متعدّد المناحي، إذ يمكن أن يكون الخطاب سيكولوجياً أو فيزيولوجياً... إلخ.

في شأن هذا أو ذاك من الأشياء (الموضوعات) التي لا يمكن أن تكون في جوهرها سيكولوجية أو فيزيولوجية... إلخ. والسبب الثاني هو أن قائل هذا الكلام إذا كان يعني بقوله إنه هو بالنسبة إلى نفسه بالذات نفسانية (Subjectivité)، فإن ما يؤسس هذه النفسانية هو الآخر. ويدل التداخل النفساني (Intersubjectivité) على مدى هذا الرابط بالآخر. في الفيزيولوجيا، لا توجد هذه الغيرية الإنسانية، ولذا فإن الخطاب الذي يسعى إلى رفض الآخر يستعير الصورة الفيزيولوجية ليطبقها على العلاقات الإنسانية.

فتحي بن سلامه

[حوار: حسين قبيسي]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جان فرنسوا كليمان
Gean-François Clement
الوزراء السبعة

ثمّة تقنيّة واحدة معروفة في التحليل النفسي الغربي تُستَعمل عادةً لمساعدة شخصٍ يعاني من وضع صعب، وتقضي بأن يروي هذا الأخير حكاية أصوله. لكنّ سيّئاتِ مثل هذا المنهج باتت معروفة تماماً. فهو يفترض، قبل كل شيء، أنّ مصاعب الشخص تجد جذورها في ماضيه البعيد، لكنّ هذه الفرضيّة غريبة أصلاً، لأنّها تستبعد الفكرة القائلة بضرورة البحث أحياناً عن أسباب أخرى حديثة العهد أو تكمن في وضعه الراهن وحسب. من جهة ثانية، يُلْزَمُ بالاعتراف شخصٌ لا يكون استعراضياً (exhibitionniste) بالضرورة، وهذا ما يوجب التعامُل مع متطوّعين فقط. ويمكن تَفَهُّم مثل هذه التجربة في حضارة غربيّة كانت تمارس فعل الإعتراف، وكان لها، أحياناً، حسّ حادّ بالخطيئة. فالاعتراف يمنح، على الأقلّ، لذّة انتهاكٍ ما. لكنّ التحدُّث عن الذات ليس رغبة معظم الناس، لأنّ ثمّة ثمناً على المتحدِّث أن يدفعه للقيام بذلك.

في المجتمعات التي تُسَمّى بالمجتمعات الشرقيّة، ثمّة استراتيجيّات أخرى في العِلاج الكلامي (Logothérapique) قد استُحْدِثَتْ. فالخبير بالمداواة (Thérapeute) هو الذي يتكلّم هنا، وضمن شروط مغايرة تماماً: «ارْوِ حكاية حتى لا أَقْتُل!» هذا هو الطلب الأوّل، الممكن، الذي يُطلب من الخبير بالمداواة من قِبَل المريض الراغب في معالجة رغبته في القتل. وها هي شهرزاد تُبْحِرُ في تحليلٍ لا مُتناهٍ طالما أنّه يدوم ألف ليلة وليلة. وهل يمكن أن نَتخيَّل محلِّلي النفس عندنا في الغرب، وقد أُنْذِروا بألّا يكونوا بعد اليوم مُتلصِّصين (Voyeurs)، وأجبروا، تحت طائلة الموت، على استعراض أنفسهم؟

«الأحكام» المُلْحَقَة: أن تكون، نفسياً، امرأة ولا تعمل إلاّ ليلاً. صيغة بديلة: «رويت حكاية، إذَن أقتلك!» وفي غياب أيّ تسويغ قرآني، كانت هذه الصيغة هي الحافز الاستيهامي الوحيد لفَتْوى الخميني بخصوص سلمان رشدي. وها هو الرواي «الشرقي» داخل سجن مزدوج: فهو يتكلّم حتّى لا يموت، لكنّ فعل الكلام ذاته قد يستدعي الموت أيضاً. وفي ظروفٍ كهذه، ما العمل سوى الكلام من أجل اللاّكلام. هناك صيغة بديلة أخرى واحتمالٌ ثالث: «ارْوِ لي حكاية حتّى لا أُقتل، ولا أَقتلكَ أنتَ الخبير بالمداواة الذي يحدّثني وإنّما أقتل شخصاً ثالثاً أرغب الآن في إزالته من الوجود». هذا هو أساسُ كتاب صدر في Transoxiane في القرن الثاني عشر تحت عنوان «كتابُ الوزراء السبعة»(*).

ويوجد هنا ثلاثة عقود تربط بين «مصاب العُصاب» وخبير بالمداواة. وهي ليست مبنيّة على المال كما في المجتمعات الرأسمالية، وإنّما على استيهام آخر عنوانه الرغبة في القتل، وهو استيهام قادر على إخفاء استيهام المال. أمّا حقوق الراوي، فتقدَّر قيمتها على هذا النحو: إمّا حياة مستمرّة أو موت لا مفرّ منه. ونحن هنا أمام ثلاث علائق بين الحكاية والموت: إذا كنتُ خبيراً بالمداواة فإنّ باستطاعة الكلام أن يجنّبني الموت، أو أن يجرّني إليه، أو أن يُجنِّب شخصاً آخر الموت، سواء كان من أقرباء «المصاب بالعُصاب» أو غريباً عنه. وتبدو مجازفة الكلام المرتبط بالموت مُنْكَرَة تماماً في علم التحليل النفسي في الغرب حيث تبدو العلاقة الوحيدة المتخيَّلة أحياناً على الشكل الآتي: باستطاعة الكلام أن يَسْتَدْعي موت الخبير بالمداواة الذي ينصت. ويقول أُمبرتو إكّو في هذا المجال: قد تكون الكتابة وسيلة لقتل الذي يقرأ، وهذه الفكرة هي إحدى موضوعات رواية «اسم الوردة». لكن غالباً ما يتعلّق الأمر بموتى رمزيين أو وهميّين، حتى وإن كان أطباء النفس يدفعون ثمن إنصاتهم من حياتهم أحياناً. ونلاحظ، مع ذلك، أنّ قلّة نادرة من الذين خضعوا للتحليل النفسي لم ترغب في قتل الذي أنصتَ إليها سابقاً، أي قتل أبيها الروحي، وذلك لكي تؤسّس، هي نفسها، مدرسة جديدة. إنّ تاريخ التحليل النفسي هو، بحدّ ذاته، تَوَالي تصدُّعات(Ruptures)، وهذه إحدى صفات الحداثة. لكن، ما يكون إذن تحليلٌ نفسي يَقْتَصِد في التزام التصدُّع ويبحث عن أساس للهويّة في موضعٍ آخر؟

في كل هذه الحالات، ليس الكلام أو الكتابة مجرّد ألعاب جماليّة، أو مشاهد

(*) ظاهري السمرقندي، «كتاب الوزراء السبعة»، باريس، منشورات سندباد، ١٩٧٦، ٢٩٠ صفحة.

تسلية، وأدب، لأنّ رهانها هو العمل على موت مُعْلَن. وإذا كان هدف السعي، في الغرب، أولاً، هو السيطرة على وضع جنسي مضطرب أو على وضع شفهي مُفْرط نتيجة الالتزام بالاعتراف، ففي «الشرق» حدث أن عولجت، وبشكل أوْلَوي، هذه الرغبة في القتل. وهناك أنماط ثقافيّة مختلفة تُوَلِّد، بكلّ تأكيد، أوْلَيّات مختلفة. وتُسْتَعْمَل وسائل أخرى غير التي تستعملها وسائل التحليل النفسي وغير التي يشرحها أصوليّو التحليل النفسي (Ethnopsychiatres). وبدلاً من أن يُمدَّد الشخصُ على أريكة ويُطلب منه أن يتكلّم، يُصار إلى اعتماد وسيلة أخرى تقضي بعدم «الإنصات إليه» بل فهمه حَدْسِياً بغية التحدُّث إليه. وفي هذه الحالة، ثمة وظيفة كاشفة للقصّة التي يمكن أن تتّخذ الشكل الحكائي غير المعروف. هذا هو مشروع «كتاب الوزراء السبعة».

هنا كل شيء يبدأ، كما في «ألف ليلة وليلة»، بقصّة تكون هي الإطار. ويبدأ هذا النصّ المؤسِّس بالتذكير بصفات الملِك الكامل الذي لا يتمتّع لا برغبة ولا بأهواء، على عكس الملك العادي. وهذه مسألة ضرورية، لأنّه لو كان قليل الإفتتان بالاجتماعيات، فإنّه سيترك، عاجلاً أو آجلاً، شؤون الدولة، وعندئذ لا يعود يستخدم السياسة إلاّ كوسيلة لتحقيق أهدافه الشخصيّة. إنّه برنامج الحكّام السيّئين الذين يفرضون على موظّفيهم زيادة موارد الدولة لإرضاء حاجاتهم الخاصّة. إنّه الجنون: ابتغاء المزيد من الدول دائماً للإفادة دائماً من المزيد من الضرائب ومن العائدات. أمّا المواطنون البسطاء، فعائداتهم تَقلّ. ويؤدّي تزايد عدد الدول، بتأثيرٍ ما، إلى تدمير الدولة.

هكذا تبدأ القصّة إذاً: في يوم من الأيام، كان هناك ملك كامل. وكان يُدعى كُرْدِس. وعندما بلغ سناً معيَّنة، لاحظ أنه بلا أولاد، وأن ذلك قد يترك نتائج سلبية على استمرارية المملكة. فتملّكته رغبة لم يكن قادراً على البوح بها لأحد لأنه ملك. ووحده الله نجيّه في صلواته. الله وكذلك أيضاً امرأة نافذة البصر بإمكانها أن تقرأ الإشارات الأكثر دقّة، ربّما لأنّها تعيش في الحريم الملكي. وهذه المرأة التي تتمتّع بقدرة خارقة على الاستقراء، احسّت بالوجع الذي يعتمل في قلب الملك. وقالت له: «جاريتك تقدّم لك روحها». تأثّر بهذه الهِبَةلا وبدأ يعبّر، إيماءً، عن قلقه من الموت. وفهمت المرأة من ذلك أنّ الملك يرغب في أبوّة لا يجرؤ على التعبير عنها. «وأوى الملك برفقة المرأة إلى جناحه الخاصّ. وتَطابق القَدَر والرغبة فاتّحدتْ خلايا ونَمتْ بِزْرة».

وهكذا وُلد ولي عهد المملكة. غير أنّ هذا الولد لم يكن مرغوباً فيه حقاً لا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملك ولا من المرأة. وما كان من هدفٍ للملك من وراء هذا الولد إلّا تأمين بقاء مملكته وترسيخ السلام في دوله. ولم تكن رغبته بالولد نابعة من حاجته إليه كشخص. فهو لم يكن، بالنسبة إليه، سوى وسيلة، هذا من جهة. ومن جهة ثانية، فالمرأة نفسها أيضاً لم تكن ترغب بالأمومة، بل كانت تريد أن تسعد سيّدها فقط لتحصل، ربّما، على مكسب محدَّد: الانتقال من جارية إلى ملكة أُم. وفي الحالتين، لم يكن الولد إلّا حلّاً لمشكلة كان يطرحها والداه.

تقول هذه القصّة، إذاً، إنّ «تعاسة» الأولاد يمكن أن لا تتأتّى إلّا من طبيعة رغبات الأهل في الإنجاب. وهكذا، فعلى الأولاد أن يقوموا بعمل ولادة (Travail de Naissance)، أو عمل حياة (Travail de Vie)، وهذا أهم بكثير ممّا يُسمّى صَدْمَة الولادة وهي شبيهة تماماً بعمل الحِداد (Travail de deuil) عند الذين يستمرّون في العيش بعد فقدان أحد أقربائهم. وعمل الولادة هذا، بمراحله المختلفة والتي لم تُحدَّد بَعْدُ كما يجب، يتطلّب الإجابة عن سؤال جوهري غير مُعبَّر عنه في معظم الأحيان: لماذا رغب الداي بوجودي وما هي، بالفعل، الطبيعة الحقيقية لرغبتهما؟ وعلى الولد ـ دون أن يعمد إلى صياغة هذا السؤال بشكل واضح ـ أن يقدّم إجابة شافية، وإلّا سيظلّ في علاقته مع والديه متردّداً بين موقفين، مماثلين في جوهرهما، وهما التماثُل والتمرُّد. كما أنّ على الأهل أيضاً أن يتساءلوا حول دوافعهم وأن يقدّموا إجابات مقبولة عن سؤال تصعب عليهم صياغته بصورة واضحة. إذاً، وبمعزل عن إدارة الرغبات الفمويّة والشرجيّة، إلخ، هناك أيضاً الإجابة عن سؤال جوهري يتعلّق بالرغبة في الكون. لماذا هناك أحد بدلاً من لا أحد؟ ويتمّ تحويل هذا السؤال ـ ربّما لأنّ الإجابة عنه صعبة ـ إلى سؤال آخر هدفه حجب السؤال الأوّل: لماذا يوجد الكائن بدلاً من لا شيء؟ وهكذا ننتقل من مسألة إنجاب الفرد إلى مسألة تكوين العالم. وغالباً ما تأتي الإجابة عن هذا السؤال الشامل من خلال وصف بسيط لمراحل الخَلْق. وعند غالبيّة علماء اللاّهوت، الـ «كيف» تقوم مقام الـ «ماذا» التي تُعَدُّ أنّها تقود إلى أسئلة مدنّسة. نعم، وإذا كان الله، فعلاً، كائناً بالمطلق، فهل يستطيع أن يختبر أيّ رغبة وبالأخص رغبة الخلق؟ سؤال يطرح نفسه من جديد إذا كان الله الذي يخلق يستطيع بالفعل أن يكون الله.

في قصّة الوزراء السبعة، ثمة منجمّون تمّت استشارتهم بعد ولادة الولد مباشرة. ولقد تنبّأوا له بمصير متقلب. وقالوا إنّه سيعيش السنوات الأولى من حياته في خطر. ولكنه

سيتغلّب على المحن. إلاّ أنّ أحداً لم يعرف طبيعة الخطر التي يمكن أن تُهَدِّد هـذا الولـد. فالمنجّم ليس دِلفيّة (نبيّة تجترح المعجزات باسم أبولون في معبد دِلْف).

ولقد فقد الولد والدته الأولى، تلك التي حملت به، بعد ولادته بقليل. فربّته والدة ثانية وتكفّل به والد ثانٍ. اهتمّت به مربّية وأدّبه مؤدِّب. وهكذا انفصل الولد عن والديه وعُهِدَ به إلى أمّ مـربيّة وأبٍ رمـزي. ولقد عـانى الولد كثيراً؛ إذ كيف بـإمكانـه أن يتقبّل حِداداً حقيقياً مبكّراً: حِداده على والدته الميتة، وحرمانه الرمزي من شخص ما زال عـلى قيد الحياة، وهو الملك، الغائب دائماً بسبب مشاغـل السلطة. وإذا كان تـريستان ـ وهـو الآخر يتيم أيضاً وفي وضعيّة مشابهة، لكنّه يتيم الأب والأمّ في آن ـ قد استطاع أن يخرج من وضعيّته تلك بتصعيده ولعه الأوّل بالسلاح ورفعه إيـاه إلى مستوى الـولع العـاطفي، فإنّ الولد في قصّة «كتاب الوزراء السبعة» ظلّ يواجه كلّ شيء بلامبالاة كاملة طـولَ عشر سنوات. وكان يرفض العلم رفضاً باتاً ممّا أيأس والـده الذي لم يكن هـدفه الإبن بـذاته، بل الابن كمشروع مَلِك فعّال وقـدير في المستقبـل. غير أنّ هـذا الإبن كان يـرفض رغبـة والده بعناد لا رجوع عنه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استدعى الملك حكماء مملكته السبعة الكبار ليقوموا بعمليّة تحـويل «كيـماويّة» لابنـه بفصلهم عن شخصه ما يعدّونه تلوّث الذهب الصافي المختبىء فيه. الحكماء الستّة الأوّل أبدوا تشاؤمهم حيال إمكانيّـة نجاح هـذا المشروع وإخضاع الـولد لعمليـة تغيير، وذلـك لاعتقادهم أنّ تلقين حبّ العلم والسلطة لهذا الولد الذي بقي خاملاً لا مبالياً لمـدّة طويلة أمرٌ مستحيل. أما الحكيم السابع، وهو سندباد، فلقد قَبِل التحدّي وأصبح الوالد الثالث والمثالي للولد. لكن كيف يمكن النجاح حيث فشل الأبوان، الأب الحقيقي والمربّي؟ كيف يمكن التـأكيد عـلى وجود ذهب مطمور، بينـما الحكماء الستّـة سلّـموا بعـدم وجـوده؟ ثمّـة استراتيجيّات عدّة كانت ممكنة. فسندباد كان بـاستطاعتـه أن يصغي إلى الولـد، وأن يحثّه عـلى الكلام، وإذا لم يكن ذلـك ممكناً، دفعـه إلى التعبير عن نفسه بطريقـة أخـرى غـير الكلام. وكان باستطاعته، من ثمّ، أن يُحَدِّث الـولد منطقياً، ويجعله يصغي إلى صـوت العقل. وباستطاعته، أخيراً، أن يعبِّر عن نفسه بشكل لا منطقي في الظاهـر بهدف تغيير طباع الولد وشخصيّته. وترتبط اختيارات أشكال التواصـل هذه بمضمـون الغايـات التي يُرجى تمريرها لتغيير الكائن البشري بأكثر فعالية ممكنة.

ولقد حاول سندباد أن يفيد من موقعه المميّز بالنسبة إلى الولد بصفته الوالد الجديـد

المثالي. ولقد بدأ الوالد الثاني عمله في حين كان الولد في ذروة المعاناة من الحرمان، فارتبطتْ عنده صورة هذا الوالد بهذه المرحلة المؤلمة، وهذا ما يُفسِّر، ربّما، صمت الولد الدائم دون أن يعني ذلك أنّ دماغه ظلّ خاملاً طولَ سنوات التدريب الفاشل. وما يؤكّد على ذلك أنّ سندباد عندما قرّر أن يلقّنه المعارف، معتمداً المناهج نفسها، خلال الأشهر الأخيرة التي كان يمكن أن تكون مرحلة كمون، بدأ الولد يتلقّن «بأعجوبة» علم الفلك وعلم الأخلاق والطبّ والموسيقى وعلم الهندسة والسياسة، وذلك كلّه بأقلّ من ستة أشهر، الأشهر الستة التي تسبق التغيّرات الخاصّة بسنّ البلوغ. أو كما ورد في القصّة: ستّة أشهر ينقصها اسبوع واحد.

ولم يسكر سندباد بهذا النجاح لأنّه اكتشف أنّ الولد سيمرّ بفترة صعبة في الأيام السبعة التي تسبق سنّ البلوغ. وعلى عكس أُوديب الذي كان يعرف طبيعة الخطر المحدّق به، تجاهل الولد ومعلّمه هذا الخطر. وطلب سندباد من الولد التزام الصمت طُولَ الأيام السبعة. ولكي يؤمّن له الهدوء اللازم، أرسله إلى الحريم الملكي. وكان ذلك ما يزال ممكناً طالما أنّ الولد غير قادر على ممارسة الجنس بَعْدُ.

في هذا المكان المغْلَق، التقى الولد بتلك التي كانت والدته الثانية. فسعَتْ هذه في إغرائه. وعلى العكس من بعض نصوص فرويد، فإنّ الأولاد هنا ليسوا هم أصحاب الإغواء والإنحراف المتعدِّد الأشكال، وإنّما البالغون، كما يعتقد روسّو. فهؤلاء هم الذين يشكّلون خطراً دائماً على الأطفال. بكلام آخر، إنّ الغرائز الطفليّة المحرّمة، والمزعومة، ليست سوى تلك التي يسقطها البالغون على الأطفال. وممّا يُسْعِد البالغين أيضاً قدرتهم على جعل الأطفال كبش محرقة. وهي مناسبة للتأكيد على شرف البالغين وعلى مصداقيّة محلّلي النفس بالأخصّ.

ولقد ورد في القصّة أنّ الأمّ الثانية، الأمّ المربيّة، كانت تريد معرفة «السر الكامن في أعماق قلب الطفل». ولهذا، اقترحتْ عليه أن يصبح عشيقاً لها وأن يُسَمِّم الملك. إنّها قصّة أوديب بالمعكوس ولو ظاهرياً. فالولد هنا ليس هو الذي يتمتّع برغبة مزدوجة: الزواج من أمّه وقتل أبيه، لكنّها الأمّ هي التي تحرّك غرائز ابنها. بتعبير آخر: تكشف هذه القصّة عن لا وعي اللاوعي الفرويدي، كما تكشف عمّا «لا يُقال» في خطاب التحليل النفسي الكلاسيكي في الغرب. وما تقترحه الأمّ واضحٌ جداً: باستطاعة الولد، ما إن يبلغ سنّ الرشد، أن يصبح ملكاً دون أن ينتظر الموت الطبيعي للملك ودون أن

ينتظر بلوغ النضج. ومن هذا المنطلق، تقترح على ابنها استباقاً ما (Anticipation)، والاستباق هو الوجه الآخر للنكوص (Régression). وتقدّم يوطوبيا: رغبة محتملة يمكن لقدرتها أن تفرض الفوريّة (Immédiateté). أي أن يصبح الولد نُسْخَة عن الأب فوراً، هنا والآن، بعد تمرُّد الطفولة الكبير وبعد أن يقاوم، طولَ سنواتٍ، الرغبات التي يعبِّر عنها والده.

إنّها أيضاً فرصة للإعتقاد بأنّ الرغبة ليست رغبة أحد بمعزل عن الآخر، وقد تكون رغبة الأمّ والولد على السواء. والأمّ المربيّة حين تُعَبِّر جهراً عن مشروعها الذي يقضي بموت الملك فإنّما تُعبِّر عن رغبة الولد الكامنة، فتسمح له حينئذ بكبت هذه الرغبة فلا يعود ثمة حاجة للبحث عن «مذنب» سواء في أوساط البالغين أو في أوساط الأولاد. ولا يعود ثمّة منحرفون أبداً، بل يبقى شخصان يتعاونان لحلّ مشكلاتها الخاصّة.

هكذا تتركّب المسرحيّة. لأنّ على الولد أن يفي بوعده، أي أن لا يتكلّم طول سبعة أيّام. فهو، إذاً، لا يستطيع أن يشي بوالدته الثانية الزانية، ولا أن يتواصل معها ويسألها عن الأسباب التي تدفعها إلى التعبير عن مثل هذه الرغبة، لأنّ هذه الأسباب قد لا تكون أنانية بل غيريّة (Altruistes)، وذلك بسماحها للآخر، أي للولد، أن يَعي ما هو كامن في داخله بغية تخطيّه. و«الشرّ» الظاهري قد ينتج، جدلياً، «خيراً» وحده الولد يشعر بمسؤوليته، وهذا ما يمنحه عذراً للتكبُّر. لكن هناك ردّ فعل ثالث مُحْتَمَل: إجابة ساخرة تضع حداً للتبادُل المُقْتَرَح. ويكتفي الولد، في هذه الحالة، أن يأخذ المبادرة دون أن يحاول فهم الأسباب التي دفعت الأمّ الثانية إلى هذا السلوك كما في الحالة السابقة.

وعندما تلاحظ الأمّ الثانية هذا الصمت، تتأسفّ، لأنّها عبّرت وبصوتٍ عالٍ عن الرغبة المحرّمة، التي قد تكون رغبتها هي، أو رغبة الآخر، أو رغبة الإثنين معاً. وتقول: «تلفّظت بكلام لا يقبل به العقل قبل أن أعرف أسرار نفسه». الآخر لم يجب بشيء. والأمّ لا تعرف أنّ صمت الولد غير إرادي، وأنّه نتيجة اتّفاق بينه وبين أبيه المثالي الذي يرعاه. لو كان في مرحلة طبيعية لكان أجاب مهما يكن الجواب. لكنّه في مرحلة حَرِجة. وعناصر برنامج تَحَوُّله ستترابط بسرعة أكثر فأكثر.

ومع ذلك، تُقَرِّر المرأة العارفة بأنّ «الاحتماء من الملك أمر مستحيل» أن تستبق الأحداث، فتمزّق ثيابها وتنتف شعرها وتذهب إلى الملك لتشكوه محاولة الإغتصاب المزعومة التي تعرّضت لها من قبل ولي العهد. وما كان يبدو، ظاهرياً، أنه رغبتها تقدّمه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أنّه رغبة الآخر. ويبدو أنّ الأمّ الفاحِشة والتي لا تعيش حياة جنسيّة منتظمة وكافية مع سيّد الحريم، تتوهّم علاقة جنسيّة تعويضيّة ومتخيَّلة مع ولي العهد؛ وتحاول، من ثمّ، أن تقنع نفسها بأنّ الحياة متطابقة وأمنياتها، متناسية كلياً مبدأ الواقع. وما يقترحه نصّ «ظاهري» قد يكون تبسيطياً. فالمرأة تعرف تماماً أنّ الملك لن يكون مغفلاً، وهذا ما يعني أنّها ليست مغفّلة هي الأخرى، وانّها لن تستسلم أبداً لمبدأ اللّذة كما يمكن الاعتقاد ببساطة. بكلام آخر، لا يوجد أيّ اختلاف على المستوى النظري بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع إلاّ إيديولوجياً. بكلام آخر أيضاً، الحريم ليس المكان الذي نعتقد. وقد يكون مجرّد استيهام أوجدته ضرورات عمل الحياة (Travail de Vie). وهو مثل الجزر الضائعة. إنّه أحد الأمكنة الطوباويّة التي قد نحتاج إليها لإجراء التحوّلات المرتبطة بعمل الحياة. ولا يهمّ إذا لم يكن للحرُم الحقيقيّة، تاريخياً، أية علاقة مع هذه الفُسْحات المتخيَّلة.

تزعم المرأة أمام الملك أنّ ابنه قال لها: «إنّ صمتي نابع من ألمي الذي لا يُداوى ومن فراقنا الذي لا ينتهي. الرغبة هي التي أطبقَتْ فمي: الحبّ هو الذي يمنعني من الكلام... منذ الصِّغر، وأنا مُتعلِّق بكِ. ونفسي سجينة هذا الهَوَى». صمتُ الولد، إذاً، مزوَّدٌ بمعنى عاطفي؛ وهذه العاطفة تتخذ، بشكل استعادي، عمقاً اسطورياً يجعلها تعود إلى الطفولة البعيدة. والصمت يتلقّى هذا التأويل من الصمت. والولد صامت لا يتلفّظ بكلمة. ولا يظهر التأويل هنا إلاّ لكي يحول دون طرح الأسئلة الأساسيّة. وهذا الولد غير المعلَّل، المطبوع بالصمت منذ طفولته، المنغلق داخل الصمت، ألم يُعرَّف به وكأنّه عاشق ومرتكب المحارم ومُرْتَعِد، وذلك لكي لا يعود ثمة مجال للتساؤل حول ما إذا كان البالغون الذين أرادوه أن يولد قد رغبوه لذاته فعلاً، وليس كحلّ لإحساسهم بالقلق.

أيّ وجود، مثلاً، يمكن أن يكون لشخص لا يوجد إلاّ لينوب عن أخ متوفٍّ أو أختٍ متوفيّة، وليكون امتداداً لسلالة، وحائلاً دون خسارة ميراث، ولكي يوهم بالخلود أبوين بدأا يفكران بموتهما المقبل. أيّ وجود هو هذا وفي مثل هذه الظروف؟ وأيّ حُبّ يمكن أن يشعر به ولد، سواء كان في حريم أو في مكان آخر، لا يُحِبّ إلاّ لأنّ منجبته ومربّيته تريدان الهرب من وحدتها العاطفية والتعويض عن غياب ما من خلاله؟ أي عاطفة يمكن أن يبديها الولد حيال أمٍّ مضطرّة لأن تحبّه بسبب فقدان الحبّ الزوجي وغياب العشّاق، ولكي تستمرّ حياتها من دون اكتئاب؟ كيف تُحبّ أمّ محكومة برغبة

محرّمة، ولأنّها تشعر بالذنب، تذهب وتتّهم ابنها بارتكاب المحارم؟ وإذا أصبح الولد ضحيّة أبوين لا مبالين أو ضحيّة حبّ منتفع، وإذا ما أحسّ أنّه متّهم بارتكاب المحارم من قبَل أهل يفعلون كلّ شيء من أجل اخفاء غرائزهم المحرمّة ـ وهذا الموقف هو في أساس النظرية الفرويديّة ـ فماذا يفعل، إذاً، مثل هذا الولد؟ هل يقبل على الكلام أم يظلّ ملتزماً الصمت لبعض الوقت، علّ الصمت يساعد والديه في تنضيج عمل الإنجاب (Travail de procréation)؟

ولأنّ الملك بالغ، وربّما لأنّه كذلك، فإنّه يقبل، ومن دون أي حسّ نقدي، التسويغ الثانوي الذي قدّمته الزوجة الثانية. وإذا كان ولده صامتاً فلأنه متيّم بوالدته. وإذا كان قد ظلّ خاملاً وبلا هدف، فذلك لأنّه كان مغرماً، وغرامه ضدّ الطبيعة، وغرامه منحرف ومتعدّد الانحراف. ويتّخذ الملك قراره بعد أن يتخيّل الأمّ مغتَصَبة والأب مسمّماً. ويقول: إذا كان يجب، أحياناً، القبول ببتر الجزء المريض من الجسد للحفاظ على صحة الجسد ككلّ، فمن الضروري أن ينفّذ الجلّاد حكم الإعدام بهذا الولد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معنى القول إنّ الذي أنجب بلا رغبة فعليّة عليه أن يقوم، يوماً ما في حياته، بتجربة البتر الذاتي. ويعتقد الملك أنّ القبول بقتل الولد هو، بطريقة ما، قتل للذات نفسها. هو القبول بأنّه ليس هو الملك الكامل. «ومَن لم يعرف والداه القيام بتربيته فليس له من يربّيه سوى الأيام والليالي». ولا بدّ، إذن، من مزيد من الوقت لتحقيق عمل الحياة (Travail de Vie). وهذا ما يستدعي تبدُّلاً في الذات أوّلاً. الولد لا يتطابق بالضرورة ورغبة والده. وقد تكون له هويته الخاصّة. ولكن، لقبول هذا الاختلاف يجب، أولاً، رفض هويّته ومقاومتها بشدّة.

هناك كونٌ مقابل للمادّة يعترض كل كون ماديّ، بحسب اعتقاد بعضهم، وهناك مخطّط أوديبيّ يقابله أنماط غير أوديبيّة ليس بالمعنى الذي أطلقه «دولوز» أو «غوَاتّاري» اللذان يعتقدان بتجاوز الأوديب، لكن بمعنى آخر وهو أنّ الإبن، لكي ينوجد، عليه أن يقاوم والده، وعلى هذا الأخير، بالمقابل، أن يقاوم ابنه لكي تبقى صفته كأب قائمة، لأنّ الأبوّة لا تتكوّن نفسياً إلّا بعد فترة طويلة من الأبوّة البيولوجيّة. وثمة تفاوُت بين الأبوّتين. مثل المراهقة التي هي العمر الذي يتمّ فيه اكتساب القدرات البيولوجيّة التي لا

يمكن استعمالها اجتماعياً بَعْدُ. إنّ فكرة أبوة التدعمصيّة (Néoténique) هي الموضوع الرئيسي في «كتاب الوزراء السبعة».

ويمكن أن نعدّ سنّ البلوغ والحكمة، كحالة من التعايش المتحقّق، أخيراً، لهاتين لأبوّتين. ولبلوغ هذه الغاية كُتب «كتاب الوزراء السبعة». لقد استدعى الملك، إذاً، سبعة وزراء من حكومته، وطرح عليهم المشكلة، واصفاً لهم رغبته المزدوجة المتناقضة: قتل ولده المخيف دون أن يؤدّي ذلك إلى اقتطاع جزء منه. الوزراء الستّة الأوّل عبّروا عن عجزهم عن إيجاد حلّ لمثل هذه المشكلة. أمّا الوزير السابع، الأكبر سناً، فلقد عَبَر في خاطره خاطِر. وقرّر فوراً أن يباشر بإيجاد علاج عائلي. لكن تبعاً لأيّة استراتيجيّة؟ باستطاعته أن يعمل دون أن يتكلّم، ممسرحاً مشاهد منسيّة. وباستطاعته استعمال الكلام، إمّا الكلام المنطقي («هذه المرأة ماكرة بسبب من رغباتها المكبوتة. وهو يرى أن لا شيء أخطر من قتل وليّ العهد لأنّ التأسّف على قتله في ما بعد أمر وارد»)، أو الكلام غير المنطقي. وفي هذه الحالة، هناك احتمالان: استنطاق الولد أو الأب للوقوف على رغباتها. لكن كيف يمكن أن يُمدّد على الأريكة شخص أبكم؟ ومن جهة ثانية، كيف يمكن استنطاق الملك؟ يبقى، إذاً، احتمالٌ أخير، وهو التحدُّث إليه (إلى الملك) ريثما يظهر تَنفيس ما (Catharsis) بمناسبة الإنصات. باستطاعة الملك، إذاً، أن يُبدّل رأيه دون أن يكون هناك صدمات سيّئة العواقب، ودون أن يكون هناك أيضاً تبدُّلات (Transferts) أو تبدُّلات مضادة، بشكل مباشر على الأقلّ، ذلك أنّه سيتمّ اللجوء إلى حكايات رمزيّة تترك الحرية الكاملة لرفض التشبُّه بالشخصيات الواردة فيها.

سَتُسْتَعْمَل الحكاية لتحريك من يعيش عطلاً تخييلياً بصورة مؤقتة. إنّها أداة انتقالية فعّالة خصوصاً أنّ باستطاعة المحرّك الكيميائي، أي الراوي، وفي كل لحظة، ومن خلال نظرة ثاقبة، معرفة انعكاسات الحكاية على نفسيّة المستمعين. والحكاية دعامة لحوار صامت لكن متواصل. في «كتاب الوزراء السبعة»، تتمّ معالجة الملك بمرحلتين: الأولى من خلال إحدى وعشرين حكاية، والثانية من خلال عشر حكايات تروي كلّ مجموعة منها المرأةُ وأحد الوزراء السبعة، وتجري كلّها تحت شرفةِ الموت. لأنّ التحدّي سيظلّ هو نفسه دائماً: منع الجلاّد من تنفيذ الحُكْم، وجعل الملك، المفتون بهذه الحكايات، أن يؤخّر رغبته في القتل وصولاً إلى إلغاء هذه الرغبة إذا أمكن. والحكاية هنا هي المعادل لأغلب الأدوية المستعملة في الطبّ الغربي المادّي الذي يمنع، وقتياً، تأثير

أوجاع النفس على أمل أن تتطوّر نفسيّة المريض شيئاً فشيئاً وبصمت، خلال فترة مفعول الأدوية. وهذا ما قد يلغي «بأعجوبة» المظاهر المَرَضية التي احتاجَتْ إلى العلاج. وفي مجمل الأدوات الانتقالية، تتّخذ الحكاية، إذاً، موقعها إلى جانب الأدوية الكيميائية والمعالجة النفسيّة.

ومن غير الممكن أن نقوم، في هذا المقال القصير، بتحليل مفصّل لهذه الحكايات. ولذلك فإننا سنكتفي بتقديم بعض الأمثلة. السيناريو هو نفسه دائماً تقريباً. أولاً، تحاول المرأة أن تحرِّض الملك على قتل ابنه. وتستغلّ، من أجل ذلك، الموضوعات ذاتها. الإبن الخامل مسألة خطيرة بالنسبة إلى الوالد، لأنّ باستطاعة الولد أن يجرّ والده إلى الموت. هناك، إذاً، ضرورة قصوى للتخلّص من الولد، ممّا يتطلّب الشجاعة اللازمة لتحقيق هذا البتر الذاتي. ثم هناك الوزراء الذين يتدخّلون في ما بعد فيقدّم كل منهم، وبشكل عام، قصّتين. ونلاحظ أنّ ضرورة استعمال قصّتين ذكوريتين لإبطال مفعول قصة أنثويّة تفترض أنّ الكلام الذكوري هو أقلّ فعالية في الحكاية من الكلام الأنثوي، بينما العكس هو الصحيح في الشرع الإسلامي الذي يطلب شهادتين من النساء لإبطال مفعول شهادة رجل واحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكايات الوزراء السبعة تنطلق كلّها من هدف واحد: إظهار مكر النساء وخداعهنّ، دون الغوص في تحليل أسباب هذه الحِيَل، حتى لا يشعر الملك بالذنب فيمنعونه بذلك من تبديل موقفه. وهكذا ينشأ ما يشبه التسابُق بين الوزراء والمرأة. أمّا المجازَفة في هذا الموضوع فهي إمّا فرض الصمت النهائي، أي الموت، على الإبن الذي قُدِّم كشرّير، أو استمرار الإبن حياً وعودته إلى الكلام الحرّ والناضج. والوصول إلى إحدى النتيجتين يستلزم سبعة أيام يتحدّد خلالها كلّ شيء. ويحضر الابن صامتاً هذه المبارزة التي يُحَدَّد بنتيجتها مصير حياته، والتي تحاول فيها والدته، كل يوم، إقناع الملك بقتله، فيما يحاول الوزراء حمايته كلّ على حدة. أمّا هو فيظهر هنا بمظهر الشاهد الضعيف.

في اليوم الأوّل، قدّم الوزير الأوّل حكايتين. تروي الحكاية الأولى قصّة امرأة تلعب مع كبش. وهذا ما أسفر عن كوارث متزايدة. فالمرأة ضرَبت الكبش بجَمْرَة، فاشتعلت جَزَّته. وانتقلت النار إلى القش داخل أرض مسوّرة فيها فيلة. فأصيبَتْ هذه الفيلة بحروق وجنّ جنونها وراحت تتدافع وتدمّر كلّ شيء. وكما في الأفلام التي تصوِّر

الكوارث، ماتت ألوف الكائنات بسبب حادث بسيط كان يمكن أن يكون عابراً وبلا أيّ قيمة. سبب صغير ونتائج هائلة، وفقاً لمخطط كلاسيكي من مخطّطات الأدب الغرائبي الذي يركّز على عنصر المبالغة المدمِّرة. وذلك كلّه بسبب ميول المرأة اللِعَبيَّة الغريبة.

الحكاية الثانية تحكي قصّة امرأة زانية يراقبها جاسوس ويشي دائماً بكلّ حركاتها وأفعالها. فتشكّك بخادمتها لكنّها لا تلبث أن تكتشف خطأ تقديرها. وتتوصّل أخيراً إلى إبطال تأثير الجاسوس الذي فقد قدرته على الاستعلام، وراح يروي أيّ شيء للذي كلّفه بالتجسّس وهذا ما أودى بحياته. أمّا الخادمة التي استُجوِبَتْ بذكاء، فقد كشفت، ولو متأخراً، عن حِيَل سيّدتها.

بعد الوزير الأوّل، يأتي الوزير الثاني ويتّهم النساء بدوره، كما يتّهم تهوُّر الرجال المسرعين في الدفاع عن شرفهم، وذلك بخصوص قصّة امرأة اشتُبِه بها، ظُلماً، بسبب حَبَل مضطرب (Grossesse Nerveuse). على الرجل أن يعرف كيف يضبط نفسه وألّا يتّهم النساء بسرعة. لقد بدأ هذا الوزير، إذاً، بنقض فكرة الإتّهام، وهيّأ بذلك الحلّ النهائي. ودافعت الأمّ عن نفسها بتقديم حالة خيانة ارتكبها وزير.

وأخبر الوزير الثالث قصّة حزينة بطلها ولد تيتّم من أمّه بعد الولادة، وهذه كانت بالتمام حالة ولي العهد. والوالد الذي راودته فكرة الإنتحار، في حينها، تجاوز اكتئابه وأنهى عمل الحِداد (Travail de deuil) إذ أدرك أنّ عليه الاستمرار حياً من أجل الولد. فأمّن لولده والدة ثانية. وبعد فترة قصيرة حاولتْ حيَّةٌ قتل الولد لكن القطّ قتلها. ولدى عودته إلى البيت، رأى الرجل شدق الحيوان مدمّى واعتقد خطأً أنّ القطّ حاول أن يجرح الولد، فقتله على الفور، لكنه سرعان ما أدرك الخطأ الذي اقترفه. الحكاية الثانية هي تلك التي تصف حيلة النساء. قام تاجر برحلة بعيدة، ولدى عودته ذهب مباشرة إلى بيت الدعارة وطلب الاجتماع بامرأة. وكانت مفاجأته كبيرة عندما رأى أنّ المرأة التي وصلت لم تكن إلّا زوجته نفسها! لكن هذه الأخيرة عرفَتْ كيف تدافع عن نفسها متّهمة إيّاه بعنفٍ أذْهَله.

في اليوم الرابع، حدث فصلٌ مأساوي. ذلك أنّ الأمّ الثانية عندما رأت جهودها عاجزة عن دفع الملك لقتل ابنه، حاولت الانتحار بتسميم نفسها. وروَتْ للملك قصّة جديدة عن شخص كان يعيش في جزيرة. وذات يوم استقبل ضيفاً. وأخذ الضيف يجتاح كل شيء حتى استولى على الجزيرة بأكملها. وفهم الملك عندئذ أنّه كان عليه أن يقتل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منافسه الخطِر فوراً. الوزير الرابع كان يَقِظاً، فروى قصّة أمير ذي قضيب صغير على نحو مُضْحك، كان يذهب إلى الحمّام قلقاً خائفاً من حالة عجز جنسي. إلاّ أنّ المدلّك قدّم له زوجته لكي يختبر طاقاته لقاء القليل من الذهب. لكنّ المرأة أحسّت بلذّة فائقة خلال هذا الاختبار، ممّا جعل المدّلك يُقدم على شنق نفسه في نهاية القصّة. ثم عرض الوزير نموذجاً من خيانة نسائية، قال: لاحظَتْ امرأةٌ الإضطرابَ الذي كان يعيشه شابٌ لا ينفكّ يتلصّص عليها. ولقد أرسل لها هذا الشاب رسالة يُعرِّف فيها بنفسه، ثم أرسل لها أقمشةً وذهباً. غير أن المرأة أعادت كلّ شيء إلى المُرْسِل. وفهمت وسيطةٌ سبب آلام هذا الشاب. فتنكّرت في ثياب امرأة متعبِّدة وقَصَدتْ منزل المرأة الشابّة وعرفت كيف تثيرها بكلماتها، وهذا ما أوصَل العاشق إلى غاياته في نهاية الأمر.

في اليوم الخامس، تعيد الامّ الثانية الكرَّة وتروي قصّة جديدة تتداخل فيها الكوارث، وتتمحور حول فِرَق النّحل. وغاية القصة عصيان مدني وحرب أهليّة مُعمَّمة. وتهيّأ الملك من جديد لقتل الأمير. أما الوزير الخامس فيروي بدوره قصّة تاجر ذوّاقة كان يحبّ تذوّق الحلوى الممتازة، وفي يوم من الأيّام، اكتشف أنّ المرأة التي تعدّها تستخدم لزقات كانت موضوعة على جروح المرضى المتقيِّحة. فأصيب الرجل بمرض خطير لأنّه وَثِق بامرأة. وفي حكايته الثانية، يصف الوزير قدرة النساء على الكذب: كان لامرأة عاشقٌ يصل بسرعة إلى مراميه. لكنّ والد زوجها فاجأها أثناء نومها وانتزع منها خاتمها. وعادت المرأة إلى منزلها لتعلن لزوجها أنّ والده أخذ الخاتم. وهذا برهان جديد على مكر النساء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي اليوم السادس، رَوَت الجارية قصّة محزنة عن أسد كان يستعدّ لالتقاط طريدته في خان عندما امتطاه لصٌّ وجعله يعدو وهو يهدّده بالسّيف. لكن الأسد تمكّن من الهرب والتقى قِرْداً أفهمه أنّ الملك لا يرضى بأن تُهان سُلطته. وعندئذ توجّه الإثنان بحثاً عن الرجل ليثأرا منه. لكن هذا الأخير، وهو أشدّ حيلة من الملك، قتل القِرد ممّا اضطرّ الملكَ إلى الهرب. ورداً على هذه القصّة رَوَى الوزير قصّتين. كان المتزهّد صديق جنيّ أطلعه، قبل أن يفارقه، على أسماء سِرّيّة ثلاثة لله. وعندما عرفت زوجة المتزهّد بذلك دفعته لأن يطلب من الله، وبفضل استعمال الإسم الأول من الأسماء الثلاثة، أن يمنحه قوّة رجوليّة لا تعرف التّعب. فكسا الله جسدَ المتزهّد بأعضاء ذكوريّة لا حصرَ لها. وبفضل الاسم الثاني، طلب المتزهّد زوال هذه الأعضاء، فاختفت كلّها، بما فيها عضوه الخاص نفسه فتحوّل إلى خُنثى، ممّا اضطرّه إلى أن يطلب أخيراً، وبفضل الإسم

الثالث، إعادته إلى وضعيّته الأولى. لا فائدة، إذاً، من نصائح النساء. حكاية أخرى: تلاحظ امرأة عجوز أنّ شاباً وقع في غرام امرأة متزوّجة من بائع قماش. فنصحته بأن يشتري من الزوج قطعة من النسيج الثمين وأن يقول له إنّ هذه القطعة هي لحبيبته. ثم تأتي العجوز بقطعة القماش وتضعها تحت وسادة في بيت المرأة. فيكتشف الزوج قطعة النسيج ويضرب زوجته ضرباً مبرّحاً. وتنصح العجوز الزوجة بأن تذهب لمعاينة منجّم لم يكن سوى ذاك الشاب المذكور. حتى أنّها تستطيع أن توفّق بين الزوج والزوجة.

في اليوم السابع والأخير، تروي الأمّ الثانية قصّة أمير يترك بلاده ليلتحق بزوجته المقبلة. وفي طريقه إليها، يشرب من ماءِ نبع من خواصّه أنّه يحوّل الرجال إلى نساء. أمام هذا التحوُّل، ما كان من المرافقين والوزراء الذين هالهم ما رأوا، إلاّ أن تركوا الأمير وأخبروا الملك أنّ اسداً افترسه. وأقام الوالد الحِداد على ابنه. لكن الله أعاد للأمير حالته الأولى فعاد إلى قصر والده. نداءٌ أخير لمعاقبة الوزراء.

يأتي دور الوزير السابع الذي يبدأ بتحديد معنى الحكمة فيعدّها بمثابة رفض للأهواء، إذاً للجانب الأنثوي في الرجل. «الخضوع لآراء النساء أمر غير لائق بالحكماء. فهنّ لا يعرفن لا خجلاً ولا حشمة عندما تكون أهواؤهن على المحك». ويبدأ الوزير السابع برواية قصّة بطلها ملك «دون جواني» يبحث باستمرار عن مغامرات جديدة. وذات يوم دخل منزل امرأة فقدّمت له كتاباً ليقرأه، فطالعَتْ الملك العبارة الآتية: «من يدقّ على باب الآخرين بأصبع، سَيُدَقّ على بابه يوماً بقبضة. وما لا تريده لنفسك أو لجسدك، لا تمارسه مع شبيهك لأنّه هو أيضاً صاحب نفس وجسد». قراءة هذه الكلمات وضعت حداً لولع الملك الذي نسي حذاءه عند المرأة، وانفصل التاجر عن زوجته حتى علم، في يوم من الأيام، ما كان قد جرى وفهم أنّ التسرُّع في العِقاب قد يُنْدَم عليه في ما بعد.

مَضمون القصّة الثانية التي رواها الوزير: كان ثمة رجل يجوب بقاع الأرض ليجمع حِيَل النساء. وفي أحد الأيام، التقى رجلاً آخر يقوم بالمهمّة نفسها. فظلّ برفقته طولَ ثلاثين عاماً ودَوَّن كلّ ما جمعه من قصص حول هذا الموضوع، ثم قرّر العودة إلى بلده ومنزله. وفي طريق العودة، توقّف في إحدى المدن وذهب ليقيم عند أحد سكانها، فسألته الزوجة عما يوجد في الصندوق الذي في حوزته. فأجابها أنّ الصندوق يتضمّن المخطوطات التي تصف حِيَل نساءِ الأرض كلّها. وبعد قليل، أغوته المرأة وراحت تطلب

النجدة، فجأةً، مدّعية أنّ الرجل حاول اغتصابها. وكانت قد أشارت له عندما التقت به على حدة إلى أنّ جمع مثل هذه القصص لا يمكن أن يكتمل أبداً. وأنّه من الأسهل أن يُقاس البحر من أن تُحصى حِيَل النساء كلّها. ويعترف الرجل بأنّ أحداً من الرجال لا يمكن مقارنته بالنساء. وقد يكون انكسارهنّ الظاهري هو انتصارهنّ الأكبر.

في ختام هذه القصص وهذه الفترة الزمنية الرمزيّة الممتدّة على سبعة أيّام، لم يعد الأمير مرتبطاً بتعهُّده واستعاد عادة الكلام. ثمّ جاء برفقة سندباد لكي يرى والده وقد غيّرته الحكايات المختلفة التي سمعها خلال الأسبوع الحاسم.

وبدورهما، بدأ كلّ من الولد وسندباد بإيضاح أفكارهما من خلال سلسلة أخيرة من الحكايات، التي تريد أن تثبت أن «الذنب» لا يقع على أحد في هذه القصّة كلّها، وأنّ رغبة الولد «المحرّمة» يمكن تفسيرها كإسقاط لرغبة والدته التي يمكن فهمها كردّ فعل على العزلة العاطفية التي تركها فيها الأب، الذي يمكن فهم تصرّفه على أنّه انعكاسٌ للخوف من النساء وقد اختبره هو بنفسه، وهذا أيضاً قابل للفهم، إلخ، إلخ. ودفاعاً عن هذه الاطروحة التي تختفي فيها وجوه الإتّهام، ووجوه التعدّي، كلّها، رَوَى الأمير قصّة رجل أرسل جاريته لتُحضر حليباً. لكنّ ثمة أفعى تأسرها بجعة ترمي سمَّها في الحليب. فيستعمل الطاهي الحليب لتحضير أطباقه فيموت كلّ مَن أكل منها. من المسؤول؟ لكلٍّ مذنبه: المستهلك، الطاهي، الضيف، الجارية، الأفعى أو البجعة. إنها حيرة الاختيار بالنسبة إلى الأسباب الفاعلة. وهذا صحيح أيضاً بالنسبة إلى طبيعة الأسباب التي يُحسَب أنّها هي الأهمّ. لا يرى بعضهم إلّا السببيّة المادّية، وبعضهم الآخر يكتفي برؤية الأسباب الروحية. وثمة قلّة من الناس تتوقف عند الأسباب الإلّهية. عديدة ومتناقضة في ظاهرها تفسيرات ظواهر هذا العالم.

وبنتيجة ذلك، صَفَح الأمير عن المرأة التي حُلِقَ شعرها فقط، إذ لا يوجد مسؤول فعليّ عن هذه الأفعال المُنْجَزة بتأثير قرار إلّهي. كلّ شيء ينعقد وينفكّ تبعاً لبرنامج مستقلّ عن إرادة البشر.

ويشرع الأمير في شرح أسباب صمته، فيقدّم نظرة خاصة عن مراحل نموّ شخصيّة الولد منذ البداية وحتى سنّ الخامسة عشرة. المرحلة الرحِميّة مع الأمّ الأولى كانت فترة رائعة. لكن إذا كنّا نولد شيوخاً ما فيه الكفاية لكي نموت، فنحن، على أيّ حال، على أتمّ الاستعداد للقيام بعمل جِدادنا الأول. ولا يأتي عمل الحياة متأخراً إلّا إذا كان مجرّد

تأمُّل في عمل الحِداد الأصلي. إنّها مرحلة الأمّ الثانية بفتراتها المختلفة: من صفر إلى سنتين، ومن سنتين إلى خمس سنوات ومن خمس سنوات إلى عشر. ثم تأتي فترة البلوغ مع أزمتها المتعلّقة بالنضج والتي يتوقف عندها كتاب «ظاهري» بالتفصيل. الطفولة، إذاً، هي فترة من الحياة تهيمن فيها النزعة الشعورية. وهي العمر الذي تظهر فيه الرغبات والأهواء حتى ولو كان الولد، منذ نعومة أظفاره، نافذ البصر وقادراً على فهم العالم الذي يحيط به فهماً دقيقاً. وبحسب رأي الأمير كما ورد في «كتاب الوزراء السبعة»، فإنّ الولد يتذكّر أسرار أبويهِ كلّها، بدءاً من الثانية من عمره. وفي الخامسة، يستطيع الولد أن يجد حلولاً للمشكلات الأولى التي تعترض سبيله. أمّا المشكلة التي تطرح في ما بعد، فتنحصر في كيفيّة الخروج من الطفولة.

كيف يمكن أن نودّع اكتئاباً مُبكراً جاء نتيجة خيبات رافقَتْ خسارة موضوع الإنصهار الأولي. في القصّة، تموت الأمّ فعلياً، لكن غزو «الأنا» في كل حياة، هو نموّ ثمنه هذه الخسارة بالذات. وهذا ما يمنح الحكايات المذكورة بُعْدها العالمي. باختصار، تركّز هذه القصّة على عدم القدرة على إعادة بناء العصر الذهبي الأوّلي داخل تثليث يكتمل مع الأبوين الثانيين، أي مع الأمّ المربية والأب المؤدّب. ومن هنا ردّ الفعل الدفاعي عند الولد والذي يتجسّد في رفض التعلّم: عدم معرفة شيء على الإطلاق. ولأنّ إعادة البناء لم تتمّ، فلقد انحسَرَت في حياة الأمير المرحلة التي تسبق البلوغ على عكس ما يحدث في المجتمعات الغربيّة. ومع ذلك، يكون الاختيار هو الخروج من الطفولة من دون تدريب مُمَسْرَح. والكلام هو الذي يُفصح عن الرغبات المخفيّة ويجعل مواجهة الأجيال الطقوسيّة أمراً ممكناً. الحكاية، إذاً، هي المعادل لدخول شخص ثالث في العلاقة بين الوالد والإبن.

ما يجري في القصّة واضح جداً. «يُعاقَب» الولد على نحو وقائي، أو، تبعاً لفرضيّة ثانية، تُثار عنده غرائز محرّمة، بطريقة لا تجعله يتألّم منها. ويسمح له تجنُّبه رغبة الاستقلالية المطلقة، أن يحقّق تماثلاً نسبياً مع الأب ليستطيع الإبن أيضاً أن يمارس السلطة مثل الأب. الهدف هو التخفيف من الشعور بالخطر وإلغاء الخلفيّة الكئيبة التي تجد جذورها هنا في بداية الطفولة، وذلك من دون الانتقال إلى الفعل ومن دون تصريف الطاقة المكبوتة. فتخفيف الضغط يتمّ بشكل وقائي تماماً مثل لقاح يمنع تمرّداً مرتبطاً بسنّ المراهقة. والصحة النفسيّة، بما هي صمت تصرّفات، هي النتيجة المرجوّة من مثل هذه

المعالجة التي تُظهر أفعال عوارض متخيّلة بغية تغيير الواقع. هذه القصص المتعاقبة هي بمثابة تحييد وقائي يجنّب المراهق التعبير عن رغبته في أن يصبح ناضجاً قبل الأوان. الهدف، إذاً، هو القضاء على عقدة «إزنوغود» (Iznogood)، بطل القصّة الفرنسيّة المصوَّرة الذي يسعى باستمرار، وبصورة رمزية دائماً، إلى التقاط صولجان الخليفة. ومن أجل ذلك، يبدأ عمل الحياة الأوّلي، ويكون مسرحه مكاناً قديماً (الحريم)، مع ممثّل طالع من الماضي (الأمّ المربيّة)، وكذلك مع ممثّل جديد ألا وهو الأب المثالي، وهو أيضاً محرّك انتقالي جديد يسمح أخيراً بتماثل غير انفعالي مع الأب.

هكذا، إذاً، تمّ اختصار أزمة المراهقة رمزياً في سبعة أيام من خلال معالجة سريعة أوصلتْ الولد غير الجنسي تناسلياً إلى طور البلوغ. وهكذا، فإن مفردات مثل هذه المجتمعات تجهل المعنى الحالي لكلمة «مراهق». فمراهق، بالعربية، تعني خائر العَزْم، وهذه الكلمة مشتقّة من فعل «راهَقَ» الذي يُلمّح بالاكتئاب المذكور هنا. وهناك عبارة أخرى تعبّر عمّن بلغ المراهقة: «يافع». وهذه العبارة تصف فرداً بلغ مرتبة ما، وهي مثل اللفظة اللاتينية («Adolescere») التي تعني: كَبُر. في مثل هذه المجتمعات، لا حاجة على الإطلاق لأدوات من أجل تحقيق الذات والتأكيد على القدرة والتمرُّد. أدوات (كالسيارة مثلاً، أو الدرّاجة النارية) تمنح الإحساس بالسرعة القصوى، أي القدرة على الموت نتيجة حادث. وحوادث السير هي السبب الأول للموت الذي يتعرّض له المراهقون في الغرب في الوقت الراهن، ويأتي هذا السبب قبل أمراض الجهاز الهضمي أو الجهاز التنفّسي.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الهدف، إذاً، هو معرفة ما إذا كانت المعالجة الكلاميّة (Logothérapie) القصيرة لحالة المراهَقة من خلال الكلمة الثاقبة، وعن طريق الحكاية، هي الحلّ «الملائم». وهدفُ هذه المعالجة العائليّة السماح للإبن بأن يُصبح، بطريقة ما، والد والده، أي أن يلعب دور الولد المثالي. وهنا نمنح أنفسنا مكاناً رمزياً، هو الحريم، لممارسة عمل الحياة، لكن نرفض أن نمنح أنفسنا وقتاً كما لو كنّا مسرعين. الصورة تبدو معكوسة في المجتمعات الغربيّة. فهنا نأخذ وقتنا الكامل لكي لا نفعل شيئاً في الظاهر، ممّا يؤدّي إلى تمرُّد الشباب، ومن ثمّ إلى مجتمعات مضطربة حيث تحتلّ المنافسة موقعاً مركزياً، ذلك اننا نتوصّل في هذه المجتمعات أيضاً، وفي مختلف فترات ما بعد المراهَقة، إلى القيام بتمرّد لا نهاية له. في كتاب «ظاهري» تجري الأمور على العكس من ذلك، إذ تُفرّق إرادياً أدوار الأبوّة وأدوار الأمومة، كل مرّة، في أشكال ثلاثة تظهر داخل إطار الوقت بالتعاقُب وبطريقة تساعد

على الهرب من لعنة يذكرها بول ليوتو (Paul Léautaud) حين يقول: «عندما لا يؤاتينا الحظّ في علاقتنا مع عشيقة ما، نجرّب عشيقة أخرى. أمّا بالنسبة إلى الأم، فليس هناك سوى أم واحدة، وإذا أخفقت يكون الإخفاق كاملاً». لكن يمكن تفكيك وجه الإبن أيضاً بطريقة تَسمح للأب أن ينهي عمل حياته الخاص، وهنا تكمن الفائدة النظرية الكبرى لكتاب كهذا.

جان فرانسوا كليمان

[باريس]

ترجمة: عيسى مخلوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الكبير الخطيبي

حدود نظرية(*)

المسألة التي اقترح معالجتها هي مسألة الحدود النظرية. إذ ليس ثمّة حقلٌ معرفي إلا ويقيده رسم من الحدود، حيث كلُّ نظرية أيّاً كانت تربط استقصاءها بمجهولٍ ما. نودُّ الإحاطة بشكل دقيق بهذه المسألة، عبرَ حوارٍ مع التحليل النفسي، وبخاصة مع آخر كتاب لفرويد «موسى الإنسان، وديانة التوحيد»[1]. نريد أن نبيّنَ الشيء الذي يجعل من فرويد ذلك الغريب المحترف، الذي ما إن أعاد ترتيب الفكر إلى تقسيم جديد ما بين العقل واللاعقل، اللاشعور والشعور، حتى وضع نظرية، وضع قصة خيالية نظرية للبرانية (Extranéité) بأطرها، حدودها، ومعابرها. قصة خيالية نظرية يمكننا تحديد أحد معالمها أولاً في سيرة فرويد الذاتية عندما يقول: «في البداية، ولّدت لي الجامعة التي التحقت بها سنة ١٨٧٣ بعض الخيبات الملموسة. صادفت فيها الصرامة الغريبة التالية: كان عليّ أن أشعر بدونيّتي، وأشعر أنني غير أهلٍ للجنسية التي يحملها الآخرون، لأنني كنت يهودياً. لم أرضخ البتة لأولى المزاعم التي أرادوا أن يفرضوها عليّ. لم استطع أبداً أن أفهم لماذا كان عليّ أن أخجل من أصلي، من نسبي، أو مثلما بدأوا يقولون من عرقي. لكنني تخليت دون حسرة تذكر عن الانصهار بجنسية الآخرين. في الحقيقة، كنت أفكر بأنّ مكاناً وضيعاً في البيئة البشرية، يمكن على كل حال أن يُخصَّص لمساعد متحمس،

(*) نصّ الكلمة التي ألقاها عبد الكبير الخطيبي في مؤتمر حول الإسلام والتحليل النفسي، عقد في باريس في المعهد الفلسفي الدولي (١٥ - ١٦ أيار، ١٩٨٧). ونشرت هذه الكلمة في العدد الأول من مجلة Intersignes، (ما بين الإشارات) - باريس، ربيع ١٩٩٠.

وإن في غياب تجنّدٍ من هذا القبيل. غير أن إحدى نتائج هـذه الانطباعات الأوليـة حول الجـامعة، أنني أستـأنست في وقت مبكر مـع وضعية من هـو في المعارضـة، والذي عليه معـاناة الحظر المفروض من طـرف «أغلبيـة متراصّـة»[٢]. وبهـذا تكـوَّن لـديَّ بعضٌ من الاستقلال تجاه الرأي العام».

يجعل فرويد إذاً من هذا الهامش، هذا الحدّ مختبراً للعمل. بهذه الحركة، يغيّر هذا الغريب المحترف مكان فكرة الأساس الأنثروبولوجي الذي ينتسب إليه الأفراد وصفاتهم، الشعـوب وذاكرتهـا. وقد غـيَّر بتغيره هـو، مكان الفكـر: تلك هي على أيـة حالـة مهمة الغريب المحترف. وهـو غريب محـترف مقطوع عن أصله الأسـطوري: أصـل **الإنسان موسى**، بحق.

عـلى شاكلة أوديب في كـولونـا، سيُبلِّغ فرويـد سـرّاً، سرَّ عمـلٍ، إلى كـل أجنبي «بجرأة الإنسان الذي ليس لديه أي شيء يخسره...»، قليلاً كان هذا الشيء أو كثيراً. يطلق على هذا الكتاب اسم «الكتاب السري». سنة ١٩٣٩، يكتب فرويد من لنـدن إلى آرنولد زفايغ ما يلي: «لا أنتظر سوى صدور كتاب موسى، والذي سيصدر في شهر مارس عـلى الأقل، بعـده لن أكون بحـاجة إلى الاهتـمام بأي كتـاب كتبتـه، وذلـك حتى ولادتي الثانية»[٣].

مـع فرويـد، كان علينـا انتظارُتلقيّ سرّ تـأسيسِ واقع متـاخمٍ للحـدود، متـاخم للمعـارف، متاخم لشروط الـوجود. إلا أنـه عوض أن يتصـالح مـع إلَهه، كـما هو شـأن أوديب سوفوكليس، يُهدِّم كل وَهْم ربّاني، كل وهم دينيّ، معـالجاً إيـاه بوصفـه عُصاباً. أذكّر في هذا الصـدد بهذه الجملة النـيرة لبول فـاليري «أن نعتقـد ـ أي أن نُعطيَ أكـثر مما نأخذ ـ معناه أن نتلقى كلمات، ونقدّم أفعالاً». أذكّر بهـذه الجملة، لأنه فيـما بعد سيتعلق الأمر بمسألة تضحية، ألا وهي التضحية بكتاب مفقود. سأرجـع إلى هذه المسـألة فـوراً. يغيّر فرويـد إذاً علاقـة العقيدة بـالفكر، ويخلخل بالحركة نفسهـا كل «مفهـوم» للدين، وللتّوحيد وللكتاب.

لنطلق على هذا الكتاب اسم **الكتاب المفقود**. سيعمل فرويد على ملاحقة آثار هذا الكتاب، وأحلامـه، وشَذراتِ ذاكـرته وكَبْتـهِ في اللاشعـور. في مؤلف «الإنسان مـوسى» (l'Homme Moïse)، لا يستند فرويد إلا نادراً على هذا الكتاب المفقود، بل على الأصحّ عـلى سيرة رجـل، أي على الأسـاس الميثولـوجي لعصاب. لن أتحدث إذاً عن «الكتاب

الواحد»، أو عن «الكتاب المشترك»، بل سأتحدث عن الكتاب المفقود. إنه اللغز الذي يقترحه علينا فرويد. ولربما تطلب الأمر، ومنذ الآن، تبيان أن هذا الكتاب المفقود ليس التّوراة وحدها.

إنه لنص غريب ذلك النص الذي يسترجع فيه فرويد، ضمن كل دراسة على حدة، وبالاصطلاحات نفسها فرضية (أن موسى كان مصريّاً)، كما لو أنه لكي يتقفّى أثر هذا الكتاب المفقود، وحدوده، ليس له إلا الاشتغال على هامش أي كتاب نبويّ كان أو دنيويّ (Profane). قد يكونُ المنفى الفرويدي هو هذه التجربة العجيبة والنموذجية للبرّانية الاحترافيّة وذلك في مرحلة أشد عتمة، مرحلة محمَّلة بالفاجعة، وبنهاية العالم. يجب متابعة العمل الذي أوقفه فرويد بصدد تحليله للتوحيد الدينيّ. لنمعن النظر في هذا الحدّ قبل أن نوضح بشيء من الدقة ما هو مجال هذا العمل، ولماذا وجبت متابعته في نطاق مخطّط حدوده. «يعترف هذا الكاتب (يقصد فرويد نفسه) آسِفاً بأنه ليس قادراً إلا على الاستشهاد بهذا المثال (مثال الدين للموسوي)، وبأن معارفه في الموضوع غير كافية لاستيفاء البحث. فمعارفه المحدودة، لا تسمح له إلّا بإضافة أنّ الظرف الذي تأسس فيه الدين المحمدي يبدو له تكراراً مختصراً لأساس الدين اليهودي، الذي يبدو كأنّه محاكاة له. يبدو فعلاً كأن النبي محمد كانت له في البداية نية تبني الديانة اليهودية بحذافيرها، له ولأمته. إذ إنّ استعادة الجدّ الوحيد الأصلي، خلق لدى العرب نمواً عجيباً بمعتقدهم الخاص، حيث قادهم إلى نجاحات ظرفية، لكنه انتهى بانتهائها. لقد بدا الله أكثر عرفانًا تجاه شعبه المختار، من يَهْوَه سابقاً تجاه شعبه. إلا أن نمو الدين الجديد لم يلبث أن توقف، لأنّ ما كان ينقصه هو الأثر الذي أحدثه قتل مؤسس الدين في حالة الشعب اليهودي» (ص ١٨٦).

نقف عند هذا الحد، دون أن نحدّد إطار تحليلنا للإسلام. نقف لأنّ ثمّة محلِّلين ومحَلِّلين من أصل إسلامي: أيُّ موقع يجب أخذه تجاه هذا «التكرار المختصر للتأسيس»؟ كيف يتقفى هؤلاء المحلِّلون والمحلَّلون آثار كتاب آخر بمعزل عن قتل المؤسّس؟ ما الموقف التحليلي الذي يجب اتخاذه في مسألة ممّرات العبور هذه، في مسألة الجمارك، وجواز السفر النظري؟ على أية سلطة رمزية يستند هؤلاء المحللون، وذلك في ممارستهم للكلام والصمت؟ أي دَيْن، أو بالأحرى أي نوع من الدَّيْن عليهم تأديته وإدراته لكي يصبحوا بدورهم غرباء محترفين؟ عبر أية لغة عاشقة سيعالجون موقفهم في هذا المنفى الذي أورثه مؤسس التحليل النفسي، كسرٍ تدريبيّ للحياة وللموت؟ هل يجب

نسيانَ جيلٍ من المحللين النفسانيين من أجل تغيير الموقع المتاخم للحدود؟ أتحدث عن «النّجاة»: النجاة من ماذا؟ من كل أساس حتى يكون المنفى وباستمرارٍ حرباً للتوقيعاتِ، للتأويلات. إن لم يكن صراعاً حربياً بين الأقليات، بين الشعوب، إن لم يكن تعددية لهويات تأسيسية وميثولوجية؟

بما أن المنفى تنظيم خرائطيٌّ للذاكرة، بحدوده وفجواته المتاخمة للحدود، كان من المفروض أن نعثر في طريق المنفى والتنقل، على تعددية أمكنة للمنفى غير مفكّر فيها، مستورة، ولم تتم مقاربتها بعد في بعدها النظري. بجملة واحدة، يمكننا القول بأن **الإسلام هو مكان فارغ في نظرية التحليل النفسي**، وليس قط بحكم قوة الأشياء في ممارسته.

لنقترح هذا المَعْلَم: محمد هو قبل كل شيء إنسان يتيم، **يتيم الكتاب**. في سيرته العائلية، يقال بأن أباه توفي قبل ولادته، وبأن أمه توفيت كذلك وهو في طفولته الأولى. بعد إرضاعه من قِبَل حاضنةٍ بدوية، رباه جدّه من جهة أمّه عبد المطلب. ثقافياً، أسهمت عائلته المتعددة الأفراد في الطقوس الوثنية لمدينة مكّة، وفي إصلاحاتها قبل نزول الوحي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيدرجه هذا الوحي في سُلالةٍ رمزية أكثر سعة مما هي عليه قصته العائلية. محمد الذي أختير للتوحيد، ينكشف لذاته ولأقربائه «كتجديد العهد الجديد». هكذا يخسر اليتيم وحياً لكي يتهجى ويعبر عن وحي آخر. أشير إلى أنه في المقطع التالي ليست هناك أية صورة تشبيهية: «الله الواحد الأحد»؛ الصورة المسيحية للآب غير موجودة، لا حيّاً ولا ميتاً، ولا مشوّهاً بعد عملية القتل: الوحي كله أصلاً رسالة، رسالة ما بين الصوّت والتسجيل. أشير كذلك إلى أن الوجوه التي يحاربها هي اجتماعياً: العرّاف، الممسوس، والشاعر. ما السبب في ذلك؟ الأول ينتمي إلى سلالة وثنية وإلى سحرها، الثاني له هامشه المُهلوَس، وينتمي الثالث إلى جماعة التّخييل القَبَلي. يهدم محمد الأصنام الجاهلية ليَبدو للعالم كرسول «للواحد الأحد».

في الحلقة النبوية للتوحيد، محمد هو يتيم الكتاب، والذي لم يُقتَل في الحقيقة من قِبَل إخوته وأعدائه. يُدْرَجُ هذا اليُتْم الموجّه لحدوث النبوة ضمن تجربة فريدة. من الممكن إعادة تأليف هذه «الرواية العائلية»، وذلك تبعاً لاصطلاحات فرويد، حيث يعوِّض جدّ النبي أباه المفقود، وحيث توجد حليمة (المرضعة) في كنف الأم، وهو

استبدال (Substitution) واستنساخ (duplication) سنعود إليهما.

يمكننا كذلك متابعة الحكاية خلال مرحلة نضج محمد، قبل وإبان نزول الوحي، عندما يبدو التلقين وكأنّه يمر على يد جبريل ومجازه، حين يعترف به قول ورقة ابن نوفل (مدربه المفترض على الوحي)، وزوجته الأولى (خديجة): تتعرف هذه الأخيرة في جسد زوجها على إشارات إلهيّة (Charisme) وعلى الحضور الربّاني. اسمحوا لي أن استشهد بأحد نصوصي: «تجسّم الوحي ما بين حياء جبريل واللطافة المهدِّئة لخديجة. استجلت المرأة بعضاً من إشارات النبوة على جسدها وجسد زوجها، فهي تقرأ بنوع ما على الجسد التخييلي للإسلام، حيث يصبح الوحي النبوي في المكان الذي يصعب على هذا الجسد أن يقرأ نفسه بنفسه، يصبح الوحي النبوي قابلاً لأن يفهم من لدن جسد المرأة»[1].

غير أنه بمعزل عن هذه الحكايات، يبدو لي أنَّ ما يميز النبوّة هنا، هو يُتم الكتاب المفقود، والذي به يضحي بتوقيعه، يمنحه كهبةٍ لله. هي ذي عناصر الوحي وتمفصلاته. يتلقى محمد الوحي أولاً وهو يحلم، ثم وهو يقظ، على شكل تجلٍّ هو تجلي الملاك، وهو تجلٍّ ناطق. صوت يأمر الرسول أن يتلو هذا التجلي، أن يتلوه دون محاولة فهمه. يتلوه النبي بصوتين منفصلين يجتمعان لتبليغ الرسالة نفسها.

يشتغل هذا التوحيد تبعاً لمنطق تناظريّ ودائريّ. الواحد والآخر، **الواحد والآخر** (الآخر بالمعنى التحليليّ). الله، المُرسِل، الصوت الآخر لمحمد، في حين أن المُرسَل إليه، المرسل إليه الأول هو من الآن فصاعداً النبي، الذي اعتُرف به كنبي من قِبَل الشاهِدَين (خديجة وورقة). الملاك هو التجلّي، صوتٌ لنصٍّ مخلوقٍ، كما خلق العالم عن طريق فكرة إعجاز. حسب هذا المنطق الدائري، يحتلُّ محمد تارةً مكاناً، وتارة أخرى مكاناً آخر. هي ذي تجربة **الكتاب** وسينوغرافيّته كما أوردتها السيرة.

لنوضح هذه النقطة من التحليل. يوجد اللاّمقروء في اللحظة التي يوجد فيها المكتوب. إذن، بتماهيه مع **الوحي والكتاب** الذي لم يكتبه **أحد**، أصبح محمد مسكوناً بالكتاب. فهو بهذا المعنى، الكتاب الذي لا يقدر على قراءته ولا على كتابته. ينسب الكتاب إلى **الآخر**. هكذا ينفصل محمد عن أي توقيع. إنه توقيع أبيض، لأنّ الله لا يوقّع. يوقّع محمد موته بصفته موقّعاً، إذا أمكن القول، حتى يمكنه أن يحيا مرّة ثانية في إيمان الكتاب الذي يحمله المسلم في داخله. عليه إذاً أن يقبل هذا الموت الشخصي، هذه التضحية، لكي يصبح نبيّاً ونصّاً للحياة، يجب فصل الإسم الشخصي عن اسم الله

وصفاته. هذا الفصل ما بين المقروء واللاّمقروء، الصوت والمكتوب، المرئي وغير المرئي، التوقيع الأبيض والتضحية بالإسم، بقاء الإسم وتجلّيه ـ أقول يُديرُ هذا الفصل من البداية إلى النهاية الوَحْيَ النبويّ.

تساءلتُ لماذا اشتغلت على الوحي النبوي. قلت إذ ذاك: مع أنّ محمد هو الإسم الشخصي لأخي الأكبر، فإنّه يذكرني بـ«الهيبوغرام» (الكلمة ـ الموضوع)، وما زالت هذه الفرضية تُغذِّي حلمي[٥]. محمد هو يتيم الكتاب. هنا، ينهض حدٌّ ما بين الرسائل، مختلف رسائل ديانة التوحيد. تتركُ وحدةُ الله واللغة العربية على التّخييل الإسلامي أثَر التوقيع المؤسِّس، تترك رمزها. وهو حدٌّ يفسر فيه الله نوعاً ما اللغة، والرمز المَثَليّ (Parabolique) والاستحضاري (Allegorique)، وهو حَدٌ يقام فيه خَطٌّ لتفرقة جديدة.

هذا التغيير غير قابل لأن يختزل إلى لعبة طرسيّة (Palimpsest) (وإن كانت هذه اللعبة في كل كلمة منطوقة، أو مكتوبة، أو من وحي الحلم) ما بين كتاب ونُسخه، ما بين عهد قد يكون هو الأصل ونُسَخه. ألا يتعلّق الأمر بالأحرى بترجمةٍ تحذو حذوَ مختلف الآثار السُّلالية النّصية، وبعبورٍ متاخم للحدود حيث الكتاب المفقود هو ذاته كتاب أصل مستحيل! ألا يستجيب المنفى، من عهد إلى آخر، لمبدأ التقسيم، وليس البتة لمبدأ الاختيار؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لَفت فرويد الانتباه بشكلٍ رائع إلى أن مبدأ الاختيار الذي يمنحه عهدٌ لنفسه لا يسانده في الحقيقة سوى الغرباء على هذا العهد. فمبدأ الاختيار يقوم على مظهرٍ خداع (Simulacre) كما هو أصل اسم موسى، وإلّهه: إنهما بالأحرى اسمان مستعاران حسب تحليل فرويد. الأصل هو حكاية ميثولوجيّةٌ لاقتباس. الاقتباس هنا هو قضية ترجمة، قضية كتابةٍ وتذكّرٍ نَصّي. بدون هذا المظهر الخدّاع، بدون هذه الإحالة، سيكون مبدأ الاختيار هو المنفى الداخلي لشعبٍ ما، لمعتقد يوجد في صميم عذابه المُنْبَجس. إن هذا الحد ما بين الخارج والداخل، ما بين الاختيار والنبذ هو في جميع الحالات، التجربة الحربيّة لديانة التوحيد. حدّ، تقاطعُ طرقٍ، أو ربّما أفضل: صليب طرقٍ: تلك هي مُهمّة المترجمين عينها.

على سبيل المثال أيضاً هذه الجملة لفرويد: «معارفه (أي فرويد) المحدودة لا تسمح له أن يضيف إلّا القول إنّ وضعية تأسيس الدين المحمدي تبدو له تكراراً مختصراً للتأسيس اليهودي، وهو كتكرارٍ يبدو تقليداً». السؤال الذي يُطرح هو الذي يخصّ كَبْتاً

متقاطعاً ضمن سينوغرافية ديانة التوحيد. فكتاب العهد الجديد يكبتُ كتاب العهد القديم. يخفي القرآن بدوره الكتب التي سبقته. ما الذي تَمّ إضمارُه من الجهتين بواسطة مسلسل الإخفاء في طبقات الذاكرة؟ تلك هي على الأرجح إحدى القضايا التي تجمعنا حول هذه المناظرة التي بُنيت، لكي تجرب حظها، على مشهد كتاب مفقود. عقدت النية على أن أدير أمامكم أقوال فرويد بأكثر ما يجب من اللّباقة الممكنة: ذلك أن الأمر يتعلّق بقضايا خطيرة. يفجّر فرويد الفكرة الموحّدة للأصل، للإسم الشخصي، للشعب، للمملكة الإنسانية والإلهية. في دراسة قيّمة بعنوان **«في الاختيار»**، يكتب رينيه ماجور (René Major) بحزم واثق: «لا وجود للشعب المختار، لا توجد رسالة مخلِّصة من غير أن تضمر رغبةً في الهيمنة، لا يوجد مؤسِّس غير غريب على المؤسّسة التي تستند إلى اسمه، ولا وجود لاسم لا ينقسم إلى ما لا نهاية. إنها الأطروحة التي تعبر عن نفسها، والتي يجب أن يُحتاط لها في موضوع السياسة».

أطروحتنا هي أن الكتاب المفقود لديانة التوحيد هو ما يمكن أن نطلق عليه **ربع الكتاب**. كتاب من دون أصل، أي الكتابة عينها، حدوثها. كيف يلاحقه فرويد؟ نعرف ذلك عن طريق نزع القدسيّة عنه، عن طريق قراءة أكثر نسقية لنزع القدسية، نزع القدسية عن قتل. أذكّر بجملة أخرى لفرويد يقول فيها: «إن تحريفَ نصّ ما هو كتحريفٍ لقتل». هناك نسيانٌ ما في حكاية فرويد، في موته و«انبعاثه» كأسطورة مؤسسة. ضحكة فرويد هي ضحكة شبح خبيث تحايل بشكل فائق على المشهد الميثولوجي للأصل. يقوم فرويد بنزع القداسة. يعني نزعُ القداسة العقلنة على نحو صارم، وأحياناً عصيٍ على المعالجة. نزع القداسة معناه جعل الأصل أيّاً كان، أصلاً غريباً بشكلٍ نهائي، أصلاً غريباً عن فكرة **الواحد**، فكرة الاختيار والنبذ. نزع القدسية هو أيضاً مضاعفة **للواحد**، تعددية حسب عدة آفاق، عدة حدود ما بين الأسطورة والفكر، العقل واللاعقل، اللاشعور والشعور. يفترض فرويد بأن موسى من أصل مصريّ: تلك هي **النسخة الأولى** التي تصورها آلته الكاتبة. المهارة الأولى التي يحققها، وهي حركة تأسيسية لكل مؤسس. المؤسس هو دائماً شخص متاخم للحدود، لأنّه هو الذي يصنع القانون ويتصرّف فيه. يتصرّف بطريقة أو بأخرى في الحياة وفي حياة الآخرين. وهو في هذا الفصل مهرِّبٌ للحدود (Passeur) غريبٌ عن قانونه الخاص، مدرّب على نظام المنفى، وعلى فوضاه أيضاً. إذ ينقسم المؤسس إلى رماد رمزي فإنه يشارك فيه، يُجدِّد، ويؤطر.

النسخة الثانية، المهارة الثانية: قد يكون المسيح فعلاً قاتلاً تقنّع تحت زيّ ملائكيّ

للفادي (Redempteur)، تحت قناع ضحيّة مزورة. القديس بولس، الإنسان بولس نظّر بحسب فرويد إذاً، للمظهر الخدّاع لهذه التضحية التي يريد فرويد أن يعيدها إلى مكانها، مكان الإبن الذي يحتل الموقع الفارغ للأب المقتول، للإله الذي يحمل الصليب شخصياً، على ساحة ديانة التوحيد.

النسخة الثالثة: هي نسخة تجربة محمد، والتي قد تكون تكراراً ملخصاً للأساس الموسويّ. محاكاة ينقصها قتل الأب، والتي تعد مسلّمتها كشيء أساسي بالنسبة للتحليل الفرويدي. يشير فرويد إلى هذا النقصان، دون أن يستخلص النتائج الضروريّة.

أتابع هذه الدراسة دون التطرق إلى مسألة النبوة في علاقتها بالواقع الاجتماعي والتاريخي، الذي يفترض انبثاق النبوّة وترسّخها ونموّها المجزأ. أبقى محاذياً للحدّ، لحدّ هذا الاستنساخ الذي له قدرة توليد مسلسل **عداوة الغيرة ما بين وصايا ديانة التوحيد**، وهي غيرة ليست سوى غيرة هذيانيّة والحمد لله، وإلا يجب القول بأن الغيرة الهذيانية ما بين أخوين مزوّرين هي المفاجأة التي يهيئها لنا هذا الكتاب العجيب لفرويد. يضيف هذا الأخير قائلاً «النزعة المعادية للساميّة هي في العمق موقف مناهض للمسيحيّة».

أبقى بالقرب من الحد، أبقى هنا، هناك، وأنقل منظوري تبعاً للعبة الاستنساخ نفسها، لكن في الطرف الآخر من الحد الذي يزعم أنه حدٌّ أصليّ. اقرأوا معي من فضلكم هاتين الجملتين: «تبنت القبائل اليهودية في هذا المكان عبادة الإله يهوه، الذي كان على وجه الاحتمال إله القبيلة العربية المجاورة للمدنيين (Medianites). كانت قبائل مجاورة أخرى تعبد أيضاً على وجه الاحتمال هذا الإله» (ص ١٠٢)، وكذلك هذه الجملة: «. . . تحت تأثير المدنيين العرب تبنى اليهود العائدون من مصر ديناً جديداً، وهو عبادة إله البراكين يهوه، بعد حين أصبحوا على استعدادٍ للدخول كغزاة في بلاد كنعان» (ص ١٤٢). يهاجر اسم الله من شعب سامي إلى آخر، في حين أن فكرة الواحد تكون قد تبادرت إلى ذهن موسى عن طريق فكر **أخناتون**. لا يوجد أي حدٍّ (مادي، نظري، تخييلي) ثابتٍ بالنسبة للمنفيّ. في كل تنقّل، على هذا الأخير أن يؤطر ذاته ضمن الزمان والمكان لذاكرته. فالطقس الديني مثل صيام رمضان يقترح استعارة كونية، بكيفية تجعل المؤمن يدور مع الحفلات وممارسة الصلاة، تقفياً لأثرِ زمن زائل، ولكتاب مفقود من غير رجعة.

صحيح أيضاً أن الملاكَ خلال شهر رمضان، عوض أن يبتلع الكتاب، يفضل

ابتلاع قطع الحلوى. السنة الماضية، سمعت في ميترو باريس هذه الملاحظة التي وجهها إفريقي لآخر: «لا أفهم لماذا يصوم المسلمون المقيمون في فرنسا شهر رمضان، فمجرد وجودهم هنا يعد صوماً كبيراً».

إلا أنه بمعزل عن هذه النكتة، على المنفي أن يستمد من الخارج الذي يؤطره والذي يمنحه مشروعيةً، أوراق اعتماده، عبورَه، وجواز سفره. أن يستخدم اسمه الشخصي، يغيِّره، يتبناه، يستره، يخلطه، يلغو به. أن يستمد اسم إلهه، أصله، لـ «تعايش» ما بين المنفى الداخلي والمنفي الاحترافي إن صحّ القول. يبدو المنفيُّ كأنه يقول: أتعرّف على نفسي دون نتيجة، لستُ بأحد. ومن انعدام هذا الطابع الشخصي، أبحث عن كتاب ضائع، عن بلد ضائع.

ربّما كانت عداوة الغيرة ما بين الوصايا فتنةً للموت وللملائكة المأتميّة. لا أدري، لكنني أقول لنفسي، وأقول لكم: كيف سيكون الإسلام؟ كيف سيكون في داخل هذا التكرار لنموذج قائم على اسم مستعار، على أصل مزدوج وفي المشهد الأول للصدمة؟

لقد حان الوقت لتقديم آراء واضحة في شأن هذه الفرضية: يعد محمد يتيم الكتاب، وهو لم يُقتل. لا بدّ من أن تتناول، على نحو آخر، مسائل القتل، **التضحية**، **الختان**، وطقوس أخرى لديانة التوحيد، بالنسبة إلى مثال الكتاب المفقود، إلى سنوغرافيته ما بين مختلف الوصايا. تنبغي مساءلة **الكبت المتواشج** وآثاره، ذاكرته ضمن طقس الموتى، البقايا والرماد، التماثيل والشعارات. يجب إعادة النظر ولو قليلاً في ما هو متاخم للحدود في ديانة التوحيد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكننا كذلك أن نطرح هذا السؤال الآخر: إذا كان محمد كما قلت قد ضحّى بتوقيعه لله، ألا يمكننا إذاً أن نقول بأن مسلسل **التسامي** تلقيحٌ مدموغ في هذا التوقيع الأبيض؟ توقيع أبيض بين الصوت وما هو مكتوب، بين الجسد وتدوينه الخيالي؟ ألا يمكن أن يكون مسلسل التسامي القائم على أساس مفقود، الترجمة النشطة والمنتجة لما لم يعد باقياً إلّا بوصفه **أثراً على هامش** هذا الكتاب المفقود؟ أليس التصوف الإسلامي هو منفى الرسالة نحو دورانها وتبدّدها في إغماء الجسد والفكر؟ الصوفي هو الشخص الذي غدا رسالة، ملاكاً للموت. هكذا يسهر على تأبينه، على موته الذي يجب «تفسيرُه كحلم» على حد قول ابن عربي. ويجب أن يسهر كذلك على حياته. لهذا يسهر الصوفي على الحدود

الجسدية بين المجاز الأنوثيّ والمجاز الملائكيّ. يسمّي هذا الحد الفاصل، حدّ الحب، حبه هو.

لنبق لحظة بالقرب من هذا الحب المجزأ بين المرئي واللامرئي ضمن أساس الإسلام، وذلك لمتابعة مسار آخر لما هو قدسيّ، لاستخلاص القضايا التي تهم القتل والتضحية، الكبت والصّدمة، مسألة الذنب والخجل، اللاعقل و«الجنون»، وذلك لتخليصها تدريجياً من المكان الفارغ الذي تراقب فيه صمتها، في كلام شبه مقطّع، شبه مهموس.

إنها بالتأكيد مسألة كتابة، غير أنها ليست مسألة كتابة وحسب. كتابة تهب نفسها للحدود النابضة لحضورٍ ما. حتى يمكنني أن أنخرط أكثر في هذه الجلسة، أسمح لنفسي بأن أقرأ عليكم مقطعاً من يوميّةٍ دوّنتها خلال تحليل شخصي منتظم قمت به بين الثاني من أيلول (سبتمبر) ١٩٨٢ و١٣ تموز (يوليو) ١٩٨٣: في الخامس من شهر كانون الثاني (يناير) كتبت هذه الملاحظة: «كلمة أثارت انتباهي خلال جلسة تحليل. هلوسة: رأيت إذن كلمة، لربما كلمة «رسالة»، على أي كلمة تنتهي بحرف ة. تلوّت هذه الرسالة وتغيّرت على شكل قلب، كما نراها في بعض البطاقات البريدية القديمة، رأيت وهجاً نورانياً، خيط ضوء، أو بالأصحّ شعاعاً يسقط على ماء ساكن. هدوء، ليس هناك أي ضجيج. في هذه اللحظة قلت «أرى الله». أضفت: «له شعرٌ جَعْد». خيال غريب! إلّه أسود: هل فكرت في الليل، في كائن أسود حقاً وله شعر جَعْد؟

كان إلّهي دائماً إلّه رسالة

اليوم يمكنني أن أضيف أنه إلّه الأثر والإيقاع»[٦].

لهذه الأسباب ذاتها، لا يتعلق الأمر ـ إن فهمت ذلك ـ بممارسة تحليل نفسي على الإسلام، ولا بأسلمة التحليل النفسي، أقل مما يتعلق الأمر كذلك بِعبْرنَتِه، أو إضفاء طابع هندي عليه، بل بممارسته كموقف مجاور ضمن لغة وممارسة معينة.

(قريباً من الرباط، الثلاثاء ٥ مايو ١٩٨٧ ـ ٦ رمضان ١٤٠٧).

عبد الكبير الخطيبي

[ترجمة المعطي قبال]

الهوامش

(١) ترجمة: كورنوليوس حايم، منشورات غاليمار، ١٩٨٦.
(٢) حياتي والتحليل النفسي، ترجمة ماري بونابارات، سلسلة أفكار، غاليمار، ١٩٦٨.
(٣) راجع: مراسلاته مع آرنولد زفايغ.
(٤) دراسات صدرت في مؤلف par dessus l'épaule منشورات أوبيي، ١٩٨٨.
(٥) المرجع نفسه.
(٦) المرجع نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيلبير غرانغيّوم(*)

أشكال اللقاء بين الإسلام والتحليل النفسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بِقَدْر ما نلاحظ مدى اغتناء عالم الفكر الأوروبي بإسهامات التحليل النفسي، نكتشف إلى أي حدّ بقي العالم العربي يقاومها بشدّة. أكيد أن التحليل النفسي يمارسُ كبقية الفكر الأوروبي إغراءً قوياً. إلا أن محاولات تأسيس الممارسة العلاجية والبنيات الفكرية أو التعليمية المطابقة له لم تأت بنتائج تذكر. وهذا مما يفسر رواج الفكرة القائلة بأن ثمة تنافراً جذرياً بين الإسلام والتحليل النفسي. وبما أنّ التسويغ في هذه الحالة شيءٌ ضروري، فإنّه يُشار ضمن هذه الثقافة إلى الثقل المهيمن الذي تمثله الجماعة بالنسبة للفرد. يشار كذلك إلى البنيات التي تتعلق بالدين واللغة، مع التشديد على الميزة الغربية التي ورثها التحليل النفسي عن أصوله.

قبل أن نجزم قائلين بانعدام فائدة التحليل النفسي ضمن نطاق الثقافة العربية الإسلامية، قد يكون من المفيد بحث الكيفية التي تَمّ فيها اللقاء بين الإسلام والتحليل النفسي. إن الفحصَ السريع للموضوع يوضح بأنه في إطار العلوم الإنسانية، وظِّف التحليل النفسي ـ عندما أمكن توظيفه ـ كأداة تفسيرية قابلة للتطبيق على ثقافة أخرى: هكذا طرحت إشكاليات «الأوديب المغاربي»، «الأم الخاصيَّة»، كما لو أنّ الأمر يتعلّق بقياس ثقافة مغايرة في ميزان هذه النظريات. لم يعمل الذين وظفوا التحليل النفسي ـ عن

(*) جيلبير غرانغيّوم (Gilbert Grandguillaume)، استاذ في المدرسة العليا لدراسات العلوم الاجتماعية بباريس. من مؤلفاته: التعريب والسياسة اللغوية في مجتمعات المغرب العربي. يشرف على درس يتناول ألف ليلة وليلة، ورواية «الآيات الشيطانية» لسلمان رشدي.

حسن نية دون شك، بما أنهم أرادوا أن «ينتفع» العالم العربي من هذه الأداة الفكرية النشيطة التي هي التحليل النفسي ـ لم يعملوا إلاّ وفقاً للطريقة «الإثنوغرافية» الكلاسيكية، ألا وهي النظر إلى الآخر بوصفه موضوعاً للدراسة، وذلك بمعزلٍ عن وضعيتهم كذات فاعلة في العملية. كان من نتائج فرض هذه المعرفة البرّانية التي أُنجزت في المغرب العربي إبّان الاستعمار، والتي استمرت على نطاق واسع فيما بعد، الكشف عن القطيعة بين ما يعدّه الشعب معرفةً نامية من الخارج ـ وإن جَسَّدها مثقّفون محليون ـ ومعرفة أخرى تتمّ معها استمراريةٌ عميقة (عن طريق اللغة العربية والتراث الإسلامي)، والتي لا نعرف ما هو نظامها في وضع المجتمع الحديث.

في نطاق هذه المعرفة الخارجية، لم يكن بإمكان التحليل النفسي إلا أن يعرِّف نفسه كمادة أجنبية في بلدٍ أجنبي. إذ بصدد القيم الراسخة للفرد، يوجد التحليل النفسي في الطرف المعاكس لما يمكن أن تجسده ثقافة نامية من الداخل.

هل تنحصر المسألة في علاقة التحليل النفسي بالثقافة العربية الإسلامية؟ الجواب قطعاً لا. إذ يطرح تطبيق التحليل النفسي على العلوم الإنسانية حتى يومنا هذا عدة إشكاليات؛ بحيث إنّ نقل المفهومات التحليلية إلى مادة أخرى يبقى عملية غير مقنعة. إنها بشكل خاص وضعية العديد من المحاولات التي قامت بها الأنثروبولوجيا التحليلية. يمكن، للوقوف على علة ذلك، الاستشهادُ بتفسير قد يقدمه محلّل نفساني إلى شخص في وضعية تحليل، لكن لم يتيسر له القيام بالعملِ الشخصي الإعدادي. ولئن كان هذا التفسير صائباً، فإنه يبقى مع ذلك دون فاعلية. لا يمكن للتراث الفرويدي أن يُوظَّف إلا بعملية تولُّد داخل مادّةٍ ما، داخل ثقافة ما؛ ذلك أنّ هذا المسلسل يهدف عن طريق مجهود الحلم والأسطورة إلى اقتلاع شذرات من ماضٍ مكبوت، وذلك لنقلها إلى وضع يمكن للإنسان أن يستخرج منه شيئاً ما، ذاكرةً ما، أو تاريخاً ما، أو حتى نسياناً ما. لذلك يبقى هذا التفسير مقتصراً على تطبيق مفهومات أو مناهج، أو استعراض إواليّة البرهان العقلاني.

يبدو لي أنه لا غبار على الإثراء الذي يمكن أن يضيفه هذا التراث الفرويدي إلى الثقافة العربية، لكن شريطة أن نأخذ بعين الاعتبار الثراء الذي يمكن أن يفيده هذا التراث من عملية انغراسه في هذه الثقافة. تهم عملية الانغراس هذه مجالين، هما مجال الممارسة العلاجية، ومجال التفكير في المجتمع. أعني المجال الذي يهم الفرد والمجال الذي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يهم المجتمع. في الفكر الفرويدي، نعرف الصلة القائمة بين المجالين؛ لكن الأمر يتطلب هنا التمييز بين مجالين تطبيقيين.

ليس لي فيما يخص الممارسة العلاجية، سوى الاعتراف بعجزي في الميدان، مما لا يمنعني من طرح بعض الأسئلة. أغلب المحللين النفسانيين في العالم العربي تلقوا تكوينهم في الخارج. القلّة هي التي أمكنها دون شك ممارسة العلاج باللغة العربية. في هذا الوسط الأجنبي بالذات سيجد هؤلاء المحللون فيما بعد سنداً ثقافياً. إلا أن ممارستهم لم تقم باستبيان ما يمكن أن يمثل تجربة علاجية منحدرة من ثقافة مغايرة. لربما يرجع ذلك إلى الانتشار المحدود لهذه الممارسة إلى عينّات متغرّبة، لم تقدر على ربط الصلة بالأفراد المتشبعين بالثقافة المحلية.

غالباً ما تكشف وضعية بعض المحللين النفسانيين العرب، الذين يشتغلون في فرنسا عن قطيعة مع ثقافتهم الأصلية. لا يتعلق الأمر هنا بمؤاخذة؛ إلا أن المسألة تكشف عن شيء ما. أثمة محرَّم يمنع هؤلاء المحللين من الحديث عن علاقتهم بثقافتهم الأصلية، عن اللغة التي يحلّلون بها، عن الفارق الذي يشعرون به؟ أو أن هذه الأشياء كلها لم يعيشوها إلا على شكل قطيعة؟ يسود الانطباع بأن هؤلاء المحللين نظراً إلى الصمت المطبق حول هذه المسألة، يقومون بعملهم، مثل زملائهم الأوروبيين، وبأنهم يحدّدون الإطار نفسه، يستخدمون الوسائل نفسها. على أيّ حال، حتى وإن كانت المسألة ممكنة التحقيق، فإن ذلك جدير بأن يُذكر.

الميدان الآخر هو الذي يخص توظيف التحليل النفسي في العلوم الإنسانية. لو تأملنا جيداً في التراث الثقافي العربي - بغض النظر عن المفهومات - فإننا نلاحظ بسهولة أن الموضوعات التي يتناولها هذا التراث هي نفسها التي يتطرق لها التحليل النفسي. لن أتحدث هنا عن التقاليد العلاجية والتي تقتضي دارسة مفصلة، بل سأشير فقط إلى التراث المكتوب، وبخاصة هذا النتاج الهائل الذي هو ألف ليلة وليلة.

غالباً ما قيل، بصدد الليالي، إنها بمثابة علاج تحليلي، علاج عاشق. هذا صحيح دون شك. لكن ما الجديد الذي تمت إضافته عندما اختزل هذا العلاج إلى برهان معروف من لدن ثقافتنا؟ وبما أنّ لحكاية الليالي تاريخاً، أليس من المفيد دراسة هذا الذي يجعل كيفية اشتغاله متميّزة، بدل القيام بتشبيه اختزالي، وهكذا تضيع فرصة تلقي إسهامها الأصيل؟

تمثّل ألف ليلة وليلة، حتى بالنسبة للفكر الغربي، مثالاً رائعاً لمكانة القول. وحدة السرد قائمة في حدود مشروع هو الذي بواسطته وجب على شهرزاد ـ لكي تنجو من الموت ولكي تنقذ حياة أبيها وباقي النساء ـ أن تخلص الملك من الصدمة التي أوقعه فيها مشهد خيانة زوجته، وهي صدمة تأسره في التكرار؛ التكرار الذي يدفعه إلى قتل عذراء كل يوم. تفتح شهرزاد للملك فضاء مزدوجاً: فضاءً زمنياً بواسطة الانتظار الذي تحدثه من ليلة إلى أخرى، وفضاء الحلم من خلال الحكايات التي ترويها. تجيب عن مأساتها بعدد من الصور يمكن للملك أن يتماهى معها إما سلباً أو إيجاباً. هكذا ستدفعه لكي يصبح قادراً على سرد المصاب الذي ألمّ به، ولكي يجعل منه عنصراً من حياته؛ وفي الأخير سيتخلص منه. ستساعده شهرزاد على تسمية الوقائع التي عاشها. ستكون حلول هذه الأشياء ممكنة، لأن القول ـ بفضل الفضاء التخييلي الذي يفتحه، عن طريق التقارب الذي يحدثه بين الواقع والتخييل ـ يتيح للماضي أن يبرز مجدّداً في الحاضر، ويصل بهذه الكيفية إلى شكل آخر من الوجود. لغة الحكاية هي التي تجعل هذه الأشياء قابلة للتصوير. عملية التصوير في ألف ليلة وليلة، هي ما ستعبر عنه النظرية التحليلية بمشقة (على حد تعبير فرويد) والذي ليس شيئاً آخر سوى مجهود الحلم.

إلا أن ما تكشف الليالي عنه جيّداً، هو أن الأمر ليس عملاً لساحر، وبأن نتاج الكلام يبيّن عدة أشخاص، حركاتهم مشروطة بعضها بالبعض الآخر: الملك الذي سينجو من جنونه ويصبح أباً، الراوية التي ستصبح امرأةً، وأمّاً، وأختها الصغيرة التي حرضت على السرد، والتي هي شاهد على الحياة الليلية ستصبح بدورها امرأة؛ في هذه الصيرورة العامة، سيشارك أخ الملك، أبو الراوية، وأم الملك الحاضرة بشكل قوي من خلال غيابها.

ضمن هذا المنظور، ما هو مهم ليس هو ممارسة الأنثروبولوجيا أو التحليل النفسي، بل هو الإنصات لمسلسل القول، سواء وجد هذا الأخير في هذا الفضاء الثقافي أو ذاك. الثقافات كلّها راهنت بالكلام. وإذا ما اعتقدنا في نجاعة القول، في نتاج الحلم، في عمل الأسطورة، فلا يمكننا إلا العثور عليها في أحضان كل ثقافة، والتي تسهم كل منها بميزتها الخاصة القابلة للاستناد على مراكز نظرية أخرى.

أهم شيء يجب التأكّد منه، هو أن للأشياء نمطاً آخر في الوجود غير الوجود المحسوس، وبأن لها ظروفاً ثانية تتأتى من حمولة الماضي، وبأن الحاضر يقع تحت تأثير

الماضي، وبأن هذا الماضي بصفته نقطة البداية ليس مُعطىً إلى الأبد: تتجدّد هذه البداية على الدوام، وذلك بفضل تعايش الماضي والحاضر، الذي ينظمه الحلم لصالح الأفراد، والأسطورة لفائدة المجتمعات.

إذا أردنا أن نعطي لذلك مثالاً حديث العهد، يمكننا الاستشهاد برواية «الآيات الشيطانية». ينبغي، في معزل عن الضجيج السياسي والأيديولوجي الذي صاحب صدورها، طرح السؤال عن الجرح العميق الذي أحسّه قسم كبير من الرأي العام، لإثارة حدثٍ يتناول الأصول، ويفترض أن يكون قد نسي، يعني قد تَمّ كبته. يلجأ سلمان رشدي إلى طريقة مشابهة للحكاية فيشوّش مؤقتاً الحدود ما بين تاريخ الماضي وحكاية الحاضر، بكيفية تطلّ ضمن ما يعاش اليوم على المعضلات الأصلية: لا وجودَ لله بدون الآهات، ولا لجبريل بدون الشيطان، واستحالة تصور الذكر بدون الأنثى، والخير بدون الشر. . ـ أفلا يتطابق هذا، عبر كل الأزمنة، مع تساؤلات الإنسان الأساسية؟ ما القول الذي يمكن أن يحظى باعتراف هذه التساؤلات، إذا لم يُنْهج أولاً طريق التخييل، وذلك لانتشال هذه التساؤلات من الكهف الذي توجد أسيرة فيه؟

علينا ألا نكون متشائمين، بصدد علاقة الإسلام بالتحليل النفسي، يستفيد كل واحد منهما من الآخر. نأسف بكل تأكيد لكون بعض الصياغات السريعة تسد الطريق الذي اعتقدت أنها فتحته. لا يكفي أن نطبق نظرية مهيَّأة في الغرب على واقع عربي لكي نقدم النقاش، وإن استشهدنا بالمعجم القيِّم «لسان العرب المحيط» الذي لا تكتسي قطعاً تعدديّةُ معانية قيمةً نصية. بيد أن المشكلات المستعجلة ملحة، وكذلك مسألة اللغات والهويات مسألة مؤلمة، وثقل الأنظمة الراكدة مهدِّدة، بحيث إنه من الصعب أن نؤاخذ أيّاً كان على رغبته في القيام بمحاولة؛ شريطةَ ألّا ننسى بأنّه من الصعب في التحليل النفسي ـ أكثر منه في أي عمل آخر ـ تفادي مسألة تورط الذات في النشاط الفكري الذي تقوم به.

جيلبير غرانغيوم

[باريس]

ان وولتوك

(Anne Woiltock)

اسماعيل: ما معنى الكلام

ينبغي ألّا يغيب عن بالنا، في ما يتعلق بمقولة «التحليل النفسي والإسلام»، أن التحليل النفسي إنما هو أيضاً محاولة لتفسير المجتمع الذي نعيش فيه؛ وأنه، بوصفه كذلك، يجعلنا نعمِل الفكر في قضية الأساس الذي يقوم عليه هذا المجتمع، وفي ما ينشأ عن ذلك الأساس من قانون غايته مساعدة الناس على العيش إذ يمنح الحياة معنى. في الأساس هناك الكتاب المقدس الذي تفرّعت عنه ثلاثة فروع أو ثلاث ديانات توحيدية. ثلاثة أنماط تُعطي لعلاقة الإنسان بالله شكلاً محدّداً. ثلاثة أنماط تبلور الناموس المؤسّس، ثلاث قراءات لمصير الإنسان.

ذلك كله يبدأ من حكاية. ومعنى هذا أن الإنسان ليس مجرّد «قصبة مفكّرة»، بل هو كائن حيّ ـ متكلّم سواء كان يعيش في المجتمعات التي نشأ فيها التحليل النفسي أو في المجتمعات الإسلامية.

حكاية. كلام. قراءة.

ثمة أمرٌ لا بد من ذكره في هذا السِّياق: في مجتمعاتنا، في الغرب، كانت اللغة منذ ستين عاماً تقريباً (وهذا رقم تقريبيّ) مُشوّشة تبلبلها عبارات الخوف التي تُقَزِّم الروح وتحجِّم الفكر وتمنع البحث عن المعنى. كانت الكلمات مترعة بالنّفاق تنقلب معانيها بيُسْرٍ إلى هُزْءٍ وسخرية ليسهل استخدامها في الحطّ من شأن الإنسان والاستهانة بمكانته وإمكاناته، استخفافاً ببحث الإنسان عن معاني الأمور الحقيقية في مجال مواجهة الإنسان لمصيره.

بَلِيَّةٌ كبرى حلّت باللغة فما عادت تقوى على التّعبير المباشر عن عذاب البشر في سعيهم للعثور على أنفسهم، إذ انْفَلَّ نَصْلُ الكلام فبات يُراوح مكانه. كيف يمكن العثور إذن، لا على الكلام بالذات (أي الوحي المؤسِّس) بل على صدى الكلام فقط؟ كيف يمكن الانفتاح على «المهمّة الخارقة» التي كان كافكا قد اضطلع بها؟ كافكا الذي كان يكتب إلى ميلينا قائلاً إن مهمته هي مهمّة الكاتب «الذي يجب عليه أن يُعيد اكتشاف لغة ما قبل الخطيئة».

إلى أيّ صوتٍ نصغي لكي نسمع ونرى؟

الأصوات التي وصلت إلينا من الإسلام زرعت حولنا التناغم في إيقاع كلمات السؤال، الذي طُرِح ذات يوم بعد أن شقَّ لنفسه طريقاً على مدى الزمن الذي استغرقه سعينا المشترك. سؤال طرح نفسه بجلاء وصوت عالٍ حتى أن صمتاً هائلاً حلّ من بعده. صمت عميق مديد آهلٌ بنظرات الدهشة يتبادلها الواحد مع الآخر، نظرات صريحة بادية يتعرف بها كل واحد فجأة على أحبّائه كما لو في لقاء اليوم الأول. والدهشة، كما هو معروف، فضيلةُ الفلاسفة الأولى. والسؤال عندما لا يكتفي بإثارة الجواب الذي يحجبه ـ كما تفعل الأسئلة العقيمة ـ ينشط الفكر. هذا السؤال هو التالي: «أين اختفى اسماعيل؟». هكذا يختفي شخص كنا قد عرفنا وجوده الذي لا يمكن الاستغناء عنه، شخص اسمه «الله يسمع» (ومعناه: سامع ـ مسموع، مستجيب ـ مستجاب له). هو الاسم ـ الوعد، الاسم ـ الانتظار الذي يطرح الإنسان كلّه بأبعاده كلها دفعةً واحدة.

كان علينا أن نمضي للبحث عن اسماعيل وملاقاته.

كان ينبغي أن نفعل ذلك انطلاقاً من كون هذا الاسم يتردّد هنا وهناك، يحمله الكلام من لسانٍ إلى لسان ومن أذن إلى أذن، تتناقله الإشاعة التي هي الكلام بالذات. كان ينبغي أن نصمت لكي ينبثق الاسم من الصمت، كما لو أنه يصّاعد من موج غامض وينكتب في هذا الصمت وجهاً متميزاً للغة، الوجه السؤال.

اسم. صمت. سؤال.

كان ينبغي أن نمضي للبحث عن اسماعيل، لملاقاته، مهتدين باسمه أولاً. فلهذا الاسم في اللغة رنينٌ لا يُخفى. كان علينا أن نمضي بحثاً عنه في فيافي الحكاية وقفارها، في تضاريسها من حروف وكلمات تشكّلها وتهبها لنا بصمت. أن نمضي وعلى شفاهنا السؤال

البريء. هكذا، نمضي كما الفلاسفة والشعراء والمجانين (أولئك الذين يهزأون بمقولاتنا الفكرية)، نمضي ولدينا طريقة في القراءة تكشف، في اللغة، عن الموضوع الغامض المتحرك، حيث يتكشَّف الإنسان الفاعل عن مفكر ـ حيّ، بالمعنى الفعّال لهاتين الصفتين.

صورةٌ هي صفحة الكتاب المقدّس المفتوح. الكلمات نفسها صورٌ أيضاً، والحروف صور. من هذه الأشكال ـ الصُّور كلّها تخرج الصّور غير المرئية على الصفحة المكتوبة، هذه المرة، لكنها صور تنتمي إلى عالم المخيّلة المبدعة التي تحكي للإنسان ما يعرفه عن نفسه، تلك المعرفة التي فقدها وعليه أن يعثر عليها من جديد ليجعل لبنيانه أساساً.

ثمة أشخاص عظام، أقطاب تنتظم من حولهم الصور لتكتسب معناها. نقترب منهم، ننظر إلى الصور ونستمع إليها، نجعلها تتكلم (كما كان يعرف فلاسفة الإسلام أن يفعلوا وكما تفعل الفينومينولوجيا اليوم). هكذا تساءلنا: ماذا يوجد لدى اسماعيل من أسرار عن مدى اتّساع الكلام وعن المكان الضروري لإقامة هذا الكلام، وهو مكان ـ لا بدّ أن نذكّر بذلك ـ غير محدد لا يمكن تعيينه، غير أن أهميته التي لا حدّ لها أنه هو الذي يُعَيِّننا، يعيِّن موقعنا نحن. لنعد إلى الحكاية التي تبقى على الدوام في صيغة الحاضر. حكاية تريدنا، حتى في أيامنا هذه، أن نرى وأن نسمع. فلنبدأ بما يلي: عندما يُقال في الكلام المتداول بين الناس عن شخص ما: «أين اختفى؟» يعني أنّ هذا الشخص غاب عن أعيننا وبتنا لا نعرف أين هو وأنه ربما يكون قد اختفى. والحال، أن الحكاية «تحكي» لنا حياة اسماعيل من أولها إلى آخرها، من المهد إلى اللحد. لم يختفِ! ولنلحظ بادىء ذي بدء أن اسماعيل سُمِّيَ من مولده حتى مماته باسم «ابن إبراهيم» وأنّه آزرَ أخاه اسحق في دفن ابيهما («ولداه اسماعيل واسحق دفناه في غار مخيلا»). كان لإبراهيم ابناء آخرون («ابناء خليلاته»). لكن وحدهما إسماعيل وإسحق يُسمَّيان باسميهما واسم كل منهما إلى جانب اسم الآخر. كان لكل منهما مكانة خاصة ولا بدّ من أن تكون كذلك. بعد دفن إبراهيم، تقول الحكاية: «هذه هي أسرة اسماعيل بن إبراهيم»، ثم مباشرة بعد ذلك تقول: «هذه هي أسرة اسحق بن إبراهيم». أيكون ذلك بقصد جعلهما متساويَيْن متوازِيَيْن؟ أم بِقصْد وضعهما متقابلين وجهاً لوجه؟ أم تلك هي لعبة المرآة؟ (ومعروفة هي أهمية المرآة في الفلسفة التي نشأت في حضن الإسلام).

لم يختفِ اسماعيل. غير أنّ السؤال «اين اختفى اسماعيل؟» علّق تداول الكلام

وأشاع إحساساً بإمكانية تداول معنىً ما، معنى يحمله الكلام على نحو خفيّ. ما اختفى هو هذا المعنى، وهو اختفاء يشوّه اللغة، وإذاً يشوّه فكر الإنسان نفسه. وهذا المعنى هو ما ينبغي العثور عليه من جديد.

لسنا نطمح ها هنا للعثور على هذا المعنى الضائع، بل إلى جذب الانتباه إلى ضرورة العثور في اللغة على أحد الأبعاد التي يمنحها إسماعيل للغة، بُعْدٌ قادر على إصلاح ما أفسدته البلية التي أحاقت بها.

فلنتابع الحكاية.

عندما حبلت هاجر باسماعيل، كانت تُقيم بين ساراي وأبْرام ولمَّا يصبحا بعد سارة وإبراهيم، لأنهما كانا زوجاً عاقراً (لأن ضمير الملكية في ساراي ـ ومعناها بالعبرية «سيدتي» ـ كان يمنع الإخصاب، كما يقول بول بوشان. وعندما صارت ساراي سارة ـ «سيّدة» ـ صار الزوج وَلُوداً، صار رجلاً وامرأة وجهاً لوجه). هاجر هي الوَلُود داخل الزوج (ساراي وأبرام) العاقر. هل يعني ذلك أن هاجر الخادمة ـ في السلّم الاجتماعي ـ تجسّد هنا وجه حرّية الكائن؟ الوجود يعني وجود أحد مع أحد، يعني المواجهة؛ وهذا هو معنى الكائن الخِصب. هكذا تمنح هاجر الخصوبة إلى إبراهيم العاقر (غني عن البيان أن نقول هنا إنَّ المقصود بالخِصب ليس مجرّد التلقيح الحيوانيّ) ولَدَاً تنطوي فيه ازدواجية الرمز: الخِصب والجَدْب، رمزاً يجمع النقيضين.

لم تعد ساراي «بذات أهمية في نظر هاجر» فقالت لأبرام: «فليختر الربّ بيني وبين هاجر». ليس الاختيار هنا مردّه إلى الربّ بل إلى أبرام الذي اختار أن يضع هاجر تحت سلطة ساراي، فتطرد العاقر الوَلود التي تصبح بلا مأوى طريدة بلا هدف. على سؤال الملاك «من أين آتيةٌ أنتِ وإلى اين تذهبين؟» تجيب هاجر «إنّي تائهة». كانت هاجر تائهة في الصحراء عندما مرت قرب نبع الماء. هذا النبع الذي يعيد سيرة أصل الحياة ويعيد إلى الفكر المعرفة التي تنبع من الذاكرة الأصل، من مكان المعرفة المقدّس. أما الصحراء فهي المدى المفتوح على البحث عن الكائن المتجلّي في شتّى الأشكال. إنه المكان المؤاتي للوحي ومكان كل الخوافي في غوامض النفس. فهو إذن مكان بين العتمة والضوء، بين الظلمة والنور، وبين اختفاء المعنى وانكشافه. غياب المعنى مَجْلَبَةٌ للعقم واكتشافه مَبْعثة للخِصب.

هاجر هي ملتقى الأضْداد كافة. فقد حملت طفلاً لا ليكون ولدها بل ليكون ولد

أبرام وساراي. طفل، لا شيء، لأن أي كلام لا يدل على مكانه ومصيره. على أنه سيكون للكلام أن ينتصر على العقم.

يأتي كلام الملاك ليجعل من هاجر أمّاً لسلالة خصيبة، «حتى لا يمكن عدّ ذرّيتها وسيكون الطفل الذي تحمله هاجر فاتحة هذه السلالة التي لا تُحصى عدّاً. وسيُسمّى باسماعيل «الله يسمع». فهل سيكون اسماعيل اللسان الناطق والله السميع؟ أيكون اسماعيل السّمع بين الله والآخرين؟. أولى خصائص اسماعيل السّمع (اسماعيل متصل اتصالاً مباشراً بالكلام)، بيد أنه لا بدّ من تخطّي حالة العقم لبلوغ حالة السمع. الطفل الذي تحمله هاجر يحمل معناه من خلال رمزي الخِصب (الظافر على العقم) والسمع (في الاتجاهين: الله يسمع اسماعيل واسماعيل يسمع كلام الله).

الكلام مسموعٌ سامعٌ، أي أن الكلام خزّان ذاكرة البشر يسمع تصوّرات الإنسان لمبتدأ الكون وربّما لمنتهاه أيضاً، يسمع تصور الإنسان لمكانه وموقعه ومصيره. الكلام ذاكرة بالفعل. الكلام يسمع علاقة الإنسان بالمكان والزمان. والزمان هنا مَبْدوءٌ بالوعد بالخِصب. والمستقبل ليس فراغاً خاوياً، إنه المقبل. والخصب لا يشترط حسابات مادية: ليست الأهمية لحِسبان الفردية وعدِّها أعداداً متزايدة بل للخصوبة الموجهة نحو ميادين الحياة البشرية، حيث لكل ما يتّصل بالروح والفكر مكانة وموقع.

يَنْضَوي الكلام إذن تحت رمز الانفتاح وفي البعد العموديّ: يضع الإنسان بين الأرض والسماء من أجل تفاعل منتج وربّما من أجل تحوّلات ما. غير أنّه لا بدّ من التشديد على أنّ أحداً من البشر لم يُلقِ السمع حتى الآن إلى اسماعيل الذي لا محلّ له بينهم. الله يسمع اسماعيل الذي سيسمع إلى الله فيما بعد.

يستأنف الملاك كلامه: «إنساناً وحشياً سيكون. يده على كل واحد ويد كل واحد عليه. وأمام جميع اخوته يسكن» (سفر التكوين، الإصحاح ١٦ ـ ١٢). عبارة «إنسان وحشي»(*) تشير إلى نسّاك الصحراء. كان الحمار تابعاً لكوكب زحل مُلحقاً بالزمن. وكلام الملاك يدل على أن إسماعيل هو ذلك الإنسان المتطلع إلى خوض معركة المعرفة، والصراع في سبيلها. وهو صراع لا يعينّ مآله ممّا قد يضع حدّاً، للزمن لكن كل واحد يعيش في داخله.

(*) هكذا تَرِدُ في الترجمة العربية للتوراة. وفي الأصل العبري تعني «حمار وحشي» والمقصود بها أنه «فظ الطباع». (م ٠ م).

http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسماعيل هو العارف الذي لا يتكلم، لكنه المجاهد من غير هزيمة ومن غير انتصار: إنّه الراسخ، الماكث بين الأزمان، اللابث، في وجه البشر، بوجه صريح كمرآة يرون فيها ويتمرأون. إنه، بوصفه وجه الكلام، هو الذي يُعطي الكلام بعداً جوهرياً: ما هو معروف ولا يُقال لكنه جليّ للقراءة في الوجه المكشوف: كل وجه بشري يُظهر ويُخفي في آن، ناطق صامت معاً. وهذا يعني أنّ وجهَ الإنسان كلام مكتوب ينبغي قراءة حروفه.

من «السمع» انتقلنا، على غفلةٍ منا، إلى «النظر». وهو ما تشدّد عليه هاجر في جوابها للملاك «أنت الربّ الذي يراني». النظر بمعنى التركيز الانتباه على ما يُرى والحضور أمام ما يُرى، هو الإدراك والمعرفة. وبهذا المعنى نرى كلام الملاك ونرى ذرية اسماعيل ونرى البعد النبوي للكلام. هذا البعد الذي يشمل الأرض والسماء.

البئر الذي تُقيم هاجر قريباً منها سُمِّيت «بئر لاحاي»، (الذي يراني)(*). النبع صار بئراً. حافته السرّ وعمقه الصمت. وهكذا اجتمعت أنظمة الكون الثلاثة: السماء والأرض والأعماق السرّية (حيث يمكن إدراج ما نسمّيه «باللاّوعي»). البئر رأت هاجر وهاجر رأت هي الأخرى من ضمن الرؤيا النبوية، حيث معرفة الخفيّ شيءٌ مُعْطَى مُتاح من غير أن يُقال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما عادت هاجر إلى ساراي وأبرام كانت امرأة عارفة، في حين أن الآخَرِيْن كانا لا يعرفان بعدُ: كانت سبّاقة عليهما.

كان لأبرام ٨٦ عاماً عندما وَلَدت له هاجر إسماعيل. وفي حساب رموز الأرقام يُقال (الثمانية تناسب حرف الحاء ـ أي الحائط: في العبرية «حيط» ـ والستة تناسب حرف الواو التي تعطف شيئاً على شيء). إنَّ اسماعيل هو الذي سيفتح ثغرة في جدار السّور الذي ينغلق على إبراهيم.

إسماعيل سابقٌ لأبرام في البعد الخفيّ من اللغة، بُعْد الانفتاح المُلْزِم بالبحث عن المعنى. ليس الأب هو الذي يفتح شيئاً ما أمام الإبن إنما هو الإبن الذي سيفتح شيئاً ما

(*) بالعبرية تُلْفظ «بئر لاحاي» وتعني «بئر الله». ولا نعرف ما الذي دفع بالكاتبة إلى ترجمتها بالفرنسية بـ «الله يراني». كما لا نرى موجباً لنقلها في الترجمة العربية للتوراة (اليتيمة حتى الآن) من غير ترجمة ومن غير تقيُّد بلفظها العبري. ففي الترجمة العربية للتوراة نجد «بئر لَحْي» التي لا معنى لها. (م. م)

أمام الأب لأنّ الإبن نفسه هو في الوقت نفسه هذا الفتح. وما يجعل الكلام في الوحي أو الكشف واقعاً في زمن خارج الانقضاء التاريخي للزمن، يؤكد مرة أخرى أن الابن المولود من هاجر الخصوب سوف يُلقي الضوء أمام الأب على نظام الخِصْب.

ثلاث عشرة سنة تمضي على ولادة اسماعيل لتأتي بعدها اللحظة التي يصبح فيها أبرام إبراهيم. ثلاث عشرة سنة لم يوضع خلالها شيءٌ موضع الفعل. لم يُقَلْ شيء. ثلاث عشرة سنة صَمَتَ الكلام. يُتاح لنا هنا أن ندرك ضرورة انقضاء زمننا الطولي (الخطّي)، ريثما يكتمل نضج المعنى في اللغة. هنا يُتاح لنا أيضاً أن نعي ضرورة الصفحة البيضاء، ضرورة «البياض» السابق على الخلق والإبداع، لأن الحكاية نفسها لا تقول شيئاً عن هذه السنوات الثلاث عشرة. «بياض» يصبح فيه النَّفَس مُعَلَّقاً والفم مُطبَقاً والنظر يبحث عن «شيء ما» كي يراه ليعرفه.

بعد هذه السنوات الثلاث عشرة يبلغ إبراهيم التاسعة والتسعين من العمر. الرقم ٩ هو الدّرع الذي عليه أن يقتطع لنفسه سلطة معرفية. وساراي سن التسعين. لا بد هنا من كلمة موجزة حول المعنى الرمزي لهذه الأرقام: ٩٠ هي عشر مرات تسعة. و١٠ هي أصابع اليدين الخلاّقتين وهي أيضاً حاصل اسم الله عند اليهود: «القدرة الإبداعية المتضمنة في اسم ساراي بدأت تتحرك وستنقسم إلى قسمين: الحرف «هـ» يُعطى لأبرام فيغدو إبراهيم ويُعطى أيضاً لساراي فتصبح سارة: وهكذا يصير كل من إبراهيم وسارة خصيباً» (هكذا يقول أ. دوسوزنيل A.de souzenelle في كتابه حول «الحرف» الصادر عام ١٩٧٨).

بعد هذه السنوات الثلاث عشرة يصبح عمر إسماعيل ١٣ عاماً. علينا أن ننفذ إلى المعنى الذي تكتنفه الأرقام: «واحد» هو القدرة الخلاقة الكامنة في كل مخلوق. «ثلاثة» هي أول حرف في كلمة «جيمل» التي تعني جمل. الجمل يجتاز الصحراء حيث قُدِّر لإسماعيل أن يحيا فلا يموت عطشاً لأنه يحمل الماء ـ النبع، وإن كان وجد نفسه بين الغارقين في الجهل: فهو معهم «وجهاً لوجه».

هكذا فإن إسماعيل هو من اللغة هو ما يستبطن المعنى الأكثر خفاءً والأكثر قدرة. المعنى الذي نقصِّر عنه في استخدامنا اللغة استخداماً نَفْعيّاً ضيِّقاً. معنى يؤدّي إلى الخلق ويخلق لدينا تحوّلاً إذ ينجلي لنا الخفيُّ ويظهر. إن الصورة التي تُظهِر الإنسان في الجهالة هي صورة الصخور التي يُطلق عليها إسماعيل نِباله ليصيب منها «القلب» كي يوقظ فيها المعنى.

هذه الصور تعبّر عن جهاد الإنسان في سبيل امتلاك معرفة ما عن ذاته وتطرح ضرورة البحث عن المعنى إذا ما شاء الإنسان أن يكون حياً بالمعنى الفعّال للكلمة، أي: خصيباً مثمراً. بعد أن يصبح أبرام إبراهيم يسمع صوت الملاك يزفّ له بشرى ولادة ابن ثانٍ يهبه له الله، هو اسحق، لكنه لا يصدّق ما يسمع وتسيطر عليه حالة الحاضر الراهنة فيصرُّ على القول «ليعِش إسماعيل في حضرة الله». والملاك بدوره يصرّ قائلاً: «لا. لا.» إذ يبدو أن هذه الـ «لا» تعلن لإبراهيم أنه لم يرغب في سمع بُشرى الملاك أو كأنها تعني: اسمع ما أقوله لك وسترى أي مصير ينتظر ولديك: اسحق الذي سيولد واسماعيل ابنك البكر. لا يجيب الملاك بشيء بخصوص «العيش في الحضرة الإلّهية» إجابة مباشرة سواء فيما عنى اسحق أو إسماعيل، بل يجيب على نحو آخر فيقدم في جوابه نوعين مختلفين من «العيش في الحضرة» (Vivre en la Presence). وهكذا يُستجاب لإبراهيم في ولديه:

ـ تحالف مع اسحق (ميثاق) أي وضع شريعة لأنه لا تحالف بلا اتفاق ولا اتفاق بلا شريعة.

ـ اسماعيل، قبل كل شيء، مبارك. والمباركة هي جعل الخير والبركة في نفس المبارك. تُرى لأيّ خير رُصِدَ اسماعيل؟ للخِصب إلى أقصى حدّ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما معنى ذلك إن لم يكن يعني، في منظورنا، خِصب الكلام وامتداد المعاني كلها التي تتضمنها اللغة، إلى ما لا نهاية؟ أليس إسماعيل هو ذلك الذي لا يكفّ (ولن يكفّ) على مدى العصور، عن إماطة اللثام، في اللغة، عن المعاني التي ظلّت مقنَّعة؟ واسماعيل هو أيضاً حضور كل احتمالات اللغة في صنع النور أو فلنقل في خلق صورة جديدة للعالم المحيط بنا. نظرة متجدّدة لفهمنا للعالم. اسماعيل هو وعد المعنى. هو اليقين بأن هنالك على الدوام معنى ليُكْتَشَف. مع إسماعيل ليس هناك من ميثاق يوضع بل وعد بخصب لا ينقطع، وعدٌ مقطوع لهاجَر أُعيد تكراراً لإبراهيم.

«الوجود في الحضرة الإلّهية» هو بالنسبة إلى إسماعيل انفتاح على المطلق، على لا نهائية المعنى التي تتضمن كل المعاني المحتملة. وهذا النمط من «الوجود في الحضرة الإلّهية» يضع إسماعيل دفعة واحدة في اكتمال جميع العصور، اكتمال يجعل الزمن التاريخيّ متعالياً (Transcendant) (ويظهر توكيد ذلك في الأعمال الفلسفية المرموقة التي أُنجزت في حضن الفلسفة الإسلامية. وهي نتاج فلسفي لا يضارعه نتاج آخر. ومن أفضلُ من ابناء اسماعيل ليمارس خصبه في التأمل في امتدادات الزمن؟).

فأما اسحق فقد جُعِل في توالي الزمن الطولي (Linéaire)، وهذا ما تؤكده دراسة الدلالات الرمزية للأرقام التي نسوق هنا ملخّصاً لا أكثر: عندما وُلِد اسحق كان لإبراهيم من العمر مائة عام ولسارة ٩١ عاماً. أعوام سارة الواحد والتسعون تدل على اليوم الأول الذي يُمنح فيه الإنسان قوة جديدة. اليوم الأول. البداية. أعوام إبراهيم المائة تدل على المسبّبات المتتالية لهذه القوة الخلاقة في مجرى الزمن الطولي. ومن المؤكد أن ميثاق اسحق جُعِل في مجرى انقضاء الزمن بين البداية والنهاية.

«ينبغي ألاّ يرثُ اسماعيل مع اسحق» هكذا تقول سارة. والواقع أن نمط العلاقة مع الله مختلف كما رأينا عند اسماعيل عنه عند اسحق، من دون أن يعني الاختلاف تناقضهما وتعارضهما بل يعني أن ثمة نوعين من الثراء، من الانفتاح، من الإرث، ينبغي النظر إليهما باليقظة نفسها والاهتمام نفسه. فإذا كان هذان الإرثان مختلفين من غير تناقض، فإنهما يمتازان بميزة مشتركة ينبغي التشديد عليها: خلّف إسماعيل ١٢ قبيلة وكذلك خلّف اسحق مثلها. ومن المهم ان نتوقف قليلاً عند معنى «الواحد» و«الاثنين» في الرقم «١٢»، إذ إنَّ ذلك المعنى يجعلنا ندرك انها صورة ترسم الحدّ (La Limite) الفاصل الذي يشكّله تحريم زواجات المحارم (le tabou de l'inceste): الرقم «واحد» أو الحرف «أ»، في علم الرموز يرمز إلى الأب. والرقم «اثنان» أو الحرف «ب» يرمز إلى البنت(*). والعلاقة القائمة بين «الواحد» و«الاثنين» (أي بين الألف والباء) تجسّد علاقة الأب بالبنت والأم بالإبن، علاقة مطلقة خالصة من الزمن ومن التكرار. ويقول «دي سوزنيل» في هذا الصّدد إنه «ما دام لم يتم التوصّل إلى هذه العلاقة وما دام زواج الأب بالبنت والام بالإبن مستحيلاً، فإن هذه الأنطولوجيّة لا يمكن أن تحدث».

وهكذا فإن التنبّؤ لإسماعيل كما لإسحق بأن كلاً منها سينجب ١٢ قبيلة يشير إلى علاقة الأب بالبنت والأم بالإبن كأفق نموذجي (archétypal)، لكنه مصحوب ـ على مرّ العصور ـ بالمنع، منع الزواجات الحرام، وهو تحريم مطلق بوصفه حدّاً أبدياً لا يمكن تخطيه لأنه مسجّل في النظام الانطولوجي للخلق. وهكذا فإن الجميع مُلْزَمون بأخذ العلم بالحدّ الذي يتم، انطلاقاً منه، انتظام الخلق ـ واستطراداً بلوغ المعنى.

يكبر اسماعيل، يعيش في الصحراء ويغدو رامي قوس. تلك صورة للكلام يُصيب

(*) لفظ «بيت» في العبرية يدل على حرف الباء وعلى البنت في آن.

كبد الإنسان. الكلام الكاشف المعنى الذي ينقل إلى وعينا معرفة كانت دفينة مجهولة.

لنحاول الآن تلخيص ما سبق، فنقول:

ـ إن إسماعيل الذي ولد من اتحاد العقم مع الخِصب، حرّره الله من عنصر العقم فيه. وهل من معنى لذلك سوى أن كل لغة تنطوي على مكان فيها للإلهي والديني، مكان لا بد من وجوده لكي ينبثق معنى الخِصب الذي يمنح الحياة ولكي يُكْتَشَف هذا المعنى.

ـ إن الخِصب «إلى ما لا نهاية» سيبلغ الحدّ اللازم بلوغه والمسجّل في الانطولوجيا (نظام الخلق). إن تحريم الزواج الحرام يجعل مقام إسماعيل في مجرى الزمن الطولي، لكن لا نَنْسَ أن إسماعيل مقيم أيضاً في احتمال انتشار الزمن وامتداده في أبعاده كلها (وهذا ما يؤكده واقع أن إسماعيل يتيح لوالده فرصة الولوج إلى المعنى: فهو في آنٍ معاً يُعطي معنى للماضي ويفتح سبيلاً للمستقبل). فأيُّ بُعْدٍ من أبعاد الزمن تجني بامتياز كل الأبعاد الأخرى؟ الحاضر. الحاضر، لا كلحظة في الزمن الطولي، بل الحاضر بوصفه زمن الحضور الإلهي: اسماعيل هنا هو من ينبغي عليه أن يبذل جهداً دائماً ومستمراً بوصفه الكائن ـ الكاشف للحضرة الإلهية: بوصفه المرآة التي يتجلّى فيها الحضور الإلهي. (لقد أسهب المفكرون المسلمون واستفاضوا في شرح الزهد ووصف التقشّف اللذين يقتضيهما هذا العمل). الحاضر ـ كاشفاً ـ الحضور الإلهي (le présent- révélant- la-Présence) عبارة قد تصيبنا بالدّوار، دوار العدم، دوار الفراغ، لكنه دوار ناجم بالضبط عن الغياب.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن التعريف باسماعيل تعريفاً مطلقاً بأنه أفق لا يمكن بلوغه، بأنه الحاضر في الحضور (le présent à la Présence). ويأتي السؤال «أين عبر اسماعيل؟» يقرع لنا جرس الإنذار، وكأن إسماعيل غاب فعلاً. والحقّ، أن في المرآة التي هي اسماعيل ينعكس غيابنا عن الوجود ـ الحاضر. اسماعيل مرآة، لا مساحة فراغ يُملأ فراغها. بل وجه يواجه، كما تقول الحكاية «متأهب دائماً لرمي نباله الكاشفة الملهمة»، والخصب الذي لا حدّ له يصبح خِصب البشر جميعاً وقد أيقظتهم تلك النِّبال.

وجه اسماعيل. مرآة. صحراء.

إنه البياض من قبل كل كلام، وقبل كل خلق إنساني. لكن هذا البياض ليس غياباً. في الحكاية لا يوجد أي غياب أو اختفاء. هناك على العكس حضور مكثّف.

بكلام آخر هناك معنى مُشبع مُكثَّف حتى ليكاد لا يُرى. مقام الإلهي في اللغة بياض مأهول إلى ما يتعدّى الحدّ، فيّاض بالمعنى، بياض نسير فيه غيّاباً عن المعنى (في داخلنا يُقيم الغياب) ونبحث عنه. كل لغة إنما تظهر على سطح هذا البياض. إنها أحد الأشكال التي يتّخذها احتمال الكشف عن المعنى.

بخداع اللغة إذن يمكن ولوج المعنى، المضمون لنا وجودُه إنما غير المضمون بلوغه: فقُدُراتُنا في السمع والنظر محدودة. لكي نسكن هذا البياض علينا أن ندرك أن السرّ هو من مكوّنات الكلام، وأن الصمت يسبق السمع والنظر ولنقل أنه «الفهم». «السمع» يضعنا على مفترق الزمن، مفترق من نوع خاص، تصبح فيه الذاكرة الحية حاضرة ويفتح السبيل إلى المقبل (à-Venir). أما الوعي، فيبدو لنا أن «النظر» هو الذي يتيح لنا أن نصبح واعين. لكن الوعي لا يسبق «النظر»: إنه ينتج عنه. هكذا يصبح اسماعيل وجه سرّ اللغة. الوجه الذي يُصغي ويحبّب الإصغاء في الصمت. سرّ وصمت موجودان من قبل وجود كل لغة وكل كلام. وهما العنصر المكوّن الذي لا بدّ منه لضمان المعنى.

سؤال «اين اختفى اسماعيل؟» الذي انكتب على لغتنا المعلّقة، على كلامنا المعلّق، في الوقت نفسه الذي انبثقت فيه من الصمت وجوه وأنظار تبحث، هذا السؤال كتب الصمت بالذات داخل الكلام بالذات.

سؤال، أخيراً: هل يسمع علم التحليل النفسي اسماعيل فيكون أكثر خِصْباً؟(*).

آن وولتوك.

[باريس]

[ترجمة: حسين قبيسي]

(*) تمت ترجمة هذه المقالة باتفاق مع مجلة: Intersignes (ما بين الإشارات) - باريس، ربيع ١٩٩٠.

عقبة نطاحي

اسماعيل أو انسحاب الحرف

http://Archivebeta.Sakhrit.com

في السكون يغمر لحظة الكتابة، ترتسم خيالات وتمتد ظلال وتحدث انقطاعات تُلقي بي في فضاء المخاطر، إذ يكتمل نسيجُ ذلك الخيط الرابط حتى الجذور، ويُولد فجأة.

ربّما كان المخيف في الأمر هو أن أقول مدى الحيرة التي تغرقني فيها هذه الغرابة الناجمة عن انكفاء الكلام الذي علينا أن نلزمه، وأن أعبّر عن ذلك اللقاء وما نجم عنه من تحوّل، أن أتمكّن أيضاً من تأويله ومن وصف العبور الذي تظلّ المخاطر محدقة به دائماً وأبداً؛ لأن أحداً لا يستطيع الاضطلاع به إلا إذا كان نبيّاً. كما أن التعبير عن ذلك الانكفاء ـ الانسحاب يعني مواصلة العيش والقناعة به، لكن عندما يصبح العيش مكاناً، معلّقاً فيه ذلك الكائن، فإنه يصبح وضعاً خصوصياً يشبه البلوى. هكذا ظهر لي وجه اسماعيل في السكون الليلي، وكأنما هو حلمٌ متجلٍّ.

وكيف يمكن رؤية ظهور اسماعيل وادراكه من دون جَعْل هويّة لإسماعيل ـ يكفي أن أتذكّر مآزق الطرق المسدودة التي سلكها فرويد في كتابه: «موسى الإنسان والديانة التوحيدية» ـ أو من دون جعل شرعيّة معينة له ـ وتلك، على أية حال، مهمة الإيمان الديني ـ بل من خلال بعث قرابةٍ ما له بالكلمة، بالحرف، باتّساع مدى الرموز المبهمة الموروثة، وذلك بِجَوْب الآفاق الخفيّة التي تبعث على الدّوار حيث تتعطل عملية

الإيصال(*) (Transmission) وتنغلق على نفسها.

يطرح اختفاء اسماعيل في التوراة اختفاء «تاماً» سؤالاً مربوطاً بحبل سرّة الأحابيل الناشئة عمّا كان قائماً من استحالة الجمع بين ما هو من داخل حياة النَّسَب، يتناسل ويتواصل ويستمر (Filiation) وبين ما عدا هذا النسب أي خارجه، بكل ما يشتمل عليه هذا الخارج (l'Autre ou l'Altérité): هل يمكن حسبان غياب اسماعيل بمثابة قربان أو أضحية فيكون إسماعيل الضحية؟ وإبراهيم يرضى بما تحمّلهُ المشاقّ التي تلقاها الأم والأبن من رضى لمعشوقته سارة، مشاقّ هاجر وإسماعيل يخوِّضان تائهيْن في رمال الصحراء. ربّما كان من الأصح أن نقول إن إسماعيل يجسّد فعلاً قربانياً. دشّن التوراة ولقّنها درس التضحية بإسحق.

يثير الاهتمام بشغف حقاً سعيُ القرآن إلى محو غياب اسماعيل وإلغاء اختفائه. فالقرآن يذكّر بالنسيان الذي يلفّ ذلك الغياب. من الغريب أيضاً ألّا يكون اسم هاجر ـ شأنها في ذلك شأن حوّاء ـ مذكوراً في القرآن. ولما كان طرد إبراهيم لإسماعيل لا يمكن أن يشكّل بمفرده مرجع نسب لمسلم، فإن استعداد إبراهيم للتضحية بإسحق شديد الحضور في وجدان المسلم من خلال «رؤيا» إبراهيم. هكذا يقيم القرآن عملية ربط رمزية من خلال وجه إبراهيم الذي حقّق أبوّته ونجح في إيصالها (a effectué la passe de sa paternité). ولكن ألا يسعى القرآن أيضاً إلى انقاذ هذه الأبوّة من الدوامة التي ابتلعتها عندما دخلت في مجابهة مع موقع إسماعيل(١)؟

جرت العادة على أن يُنظَرَ إلى الكيفية التي حلّ بها القرآن تلك العقدة(**) (Déclosion Coranique)، على أنها مرتبطة بنجاح إبراهيم في إيصال ابوته من خلال عزمه على التضحية باسحق. واستطاع إبراهيم «الحنيف» (خليل الله والمسلم ـ بالضرورة ـ له) أن يجد حلاً لوقوع الجريمة البدائية، في ميثاقه مع الله(٢). وعلى الرغم من الحكايات المختلفة

(*) عملية الإيصال «Transmission» مصطلح في علم التحليل النفسي يُقصدَ به مجمل ما يورثه السلف إلى الخلف على نحو غير واع. ويتضمن ذلك مجموع التصورات والمعتقدات والاخلاق والخيال... إلخ. انظر في هذا المعنى مقالة وداد القاضي: «مشكلة توصيل التراث للشباب العربي»؛ ومقالة جورج قاجدا: «إيصال المعرفة عند العرب» (Transmission du savoir chez les arabes) (المترجم).

(**) Forclosion ونقيضه Déclosion، لفظان يستعيرهما علم التحليل النفسي من ميدان الحقوق يعنيان فيه سقوط الحق بمرور الزمن وعودة المطالبة بهذا الحق. وفي التحليل النفسي يعنيان انغلاق قضية حتى لتبدو مستحيلة الحل لكن رغم ذلك يظل الحلّ ممكناً (المترجم).

التي جاءت بعد القرآن حول التضحية باسماعيل[٣]، وفقاً لرؤيا إبراهيم، والتي يمكن النظر إليها على أنها تسلسل مسار النقلات (Processus de déplacements)، فإن التضحية باسحق هي التي تشكل أساس نسيان المسلم في انتسابه إلى إبراهيم[٤]. فهي حبل سرة حقيقي يُحيق بمحيط المسألة ويُشاغل النسيان ثم ينبسط ساحلاً على أرض اختفاء إسماعيل الوعرة.

لكن هل يمكن اختزال وجه إسماعيل إلى حدّ تصويره عقدة(*) أو طلّسماً تقادم عهده، بحيث كاد حلّه أن يصير مستحيلاً وهو ليس بالمستحيل؟ أضف إلى ذلك أن تقديم الضحيّة إذا كان هو الفعل التأسيسي وبناء الحيّز أو المجال الصالح ليقيم فيه مجموع الرموز الموروثة والموروثات الغامضة، ففي أي المجالات، في أي حيّز إذن ـ وذلك فيما يتعدّى تقديم الضحية ـ يمكن، أو لا يمكن، أن يندرج الضياع وتتجمّع الخسارة الناتجة عن التضحية؟

في التوراة، نقرأ أنّ إبراهيم وسارة يجتازان كلاهما مأزقاً أساسياً لاستحقاق اسميهما بجدارة(**). مأزق الأبوة ومأزق الأمومة المنحوتان على جدار الزّواجات المحرمة. من هذا المأزق ـ العذاب الذي يجد إبراهيم وسارة نفسيهما فيه تنتج عذابات يكتوي بها آخرون. وهي عذابات تردُّ ماري بلماري[٥] منشأها إلى خطيئة أصلية هي خطيئة حام الذي وقع بصره على عورة أبيه.

ولكن لماذا تؤدّي رؤية عورة الأب إلى طرد الأبن ونفيه؟ لماذا يكون حام قد ارتكب خطيئة أصلية لمجرّد أنه نظر إلى عورة أبيه نوح وكادت عيناه تجمدان في محجريهما؟ علماً بأنه لا بدّ من الإشارة إلى أن أخوي حام هما اللذان فتحا له باب ذاك النفي الظالم عندما بادرا بحركة منهما إلى سَتْر عورة نوح. يحمل حام على منكبيه أعباء ذلك الجزء من نوح الذي كان على انقطاع معه والذي كان يدفعه نحو حيّز حيّ، لكنه بمثابة المنفى بالقياس إلى الأصل.

تشكل سارة في التوراة نقطة انتقال شديدة الأهمية. وتلك مسألة جذرية. تطلب سارة، وبإلحاح، تحقيق أمومتها بواسطة امرأةٍ أخرى وهو طلب له وقعٌ سلبي على المرأة الأخرى، على الآخر ـ المرأة.

(*) الملاحظة السابقة.

(**) أبرام يصبح إبراهيم وساراي تصبح سارة. وتَحَوُّل الاسمين يَحْدُث مع حَبَل سارة باسحق.

لا يقترب إبراهيم من هاجر باندفاع ورغبة فيها، بل تقيُّداً منه بالخطوات التي رسمتها سارة للحصول على ولد من خادمتها[٦]. وهذا ما يشرحه أيضاً دانييل سيبوني (Daniel Sibony) فيصفه بأنه «إيصال و/أو عجز عن الإيصال (مأزق) فيما ـ بين ـ المرأتين» (Transmission et/ou impasse de l'entre- deux-femmes).

فهو يقول: «ما بين ـ المرأتين لا يعني الرغبة في دور الرجل أو في دور المرأة بل يعني ببساطة مواجهة الآخر(*) (l'Autre)، الدخول في مأزق مواجهة مع أحد وجوه الآخر، وجهاً لوجه، حتى ولو كان وجه الآخر هذا امرأةً، لا تستطيع امرأةٌ ان تمتنع عنه»[٧]. تُرى، هل برؤت سارة بجراحة أجرتها لاسمها واسم إبراهيم العناية الإلٰهية؟ يبدو بالأحرى، أن كُرْبة سارة بدأت تنفرج مع حَبَل هاجر وأثناء حملها. فقد فهمت سارة حق الفهم تلك الاستحالة التي تقع لبعض النساء عندما يفقُدْنَ ذلك الجزء من الانثوية (Féminité) ليولدْنَ منه ثانيةً. كان لزاماً عليها أن تمرّ إذن بواسطة الآخر (والآخر هنا امرأةٌ: هاجر) الذي يحرك فيها نبض الحياة ويعيد إليها ذلك الجزء العسير تحقيقه من انثويتها: الأمومة (تزايَدَ قَدْرُ هاجر وصارت مولاتها «قليلة الشأن في نظرها»)، وقد طارت المتعة التي تستند إليها وصارت هباءً.

سارة نبض حيّ لغاية جوهرية. فهي بفقدانها القدرة على شُغْل موقع معين، وقياس مكانتها بمقياس الآخر ـ الأنثى (l'Altérité du féminin)، بمقياس الأنثوية الموجودة فيها بالضرورة، والتي تخوّلها إقحام قضيتها (ثمة نساء سبقْنَ سارة في التوراة لكنْ لا ترشح منهن أية مزية متفرّدة)، فإنها تُخرج تلك الأنثوية على مرأى من الجميع، كما لو في مشهد مسرحي، من خلال المرأة ـ الأخرى، هاجر، أو بالأحرى من خلال ذلك الجزء الذي لا يتجزّأ منها، ولو كان اسمه هاجر، لكنه لا ينجح في تحقيق ذاته، في إبراز نفسه، في انتقاله: الأمومة. ذاك وجه من وجوه الانقطاع ـ المأزق (Coupure-impasse). هذا الفشل هو فشل انتقال الانثوية إذ يَجْمُدُ ما ـ بين ـ المرأتين وتُكبح عملية الإيصال (l'arrêt de la Transmission).

ما الذي يستحوذ على سارة ويُغويها فيصبح من الأهمية ما يجعله وكأنه بؤرة رفض، وكأنه مجال يكبح الإيصال ويعطله؟ إذا كان اللقاء مع الآخر ـ المرأة هو الازدواجية المطلقة

(*) l'Autre في التحليل النفسي تعني كل ما هو خارج النسب مادياً ومعنوياً بما في ذلك المعتقدات الدينية.

بالنسبة إلى سارة، فإنه يفصح عن هذه الحكاية المتفرّدة التي تبدو فيها أنثى وكأنها مفرغة من أنثويتها[٨].

هذا الانقطاع ـ المأزق بين المرأتين يمكن النظر إليه على أنه فشل ما ـ بين ـ اللغتين وهو فشل ذريع، لا سيما أن لهاتين اللغتين جذراً واحداً(*)، غرضه بالضبط هو إحتمال قدرة اللغتين على الحوار ضمن حيّز الحدود المشتركة، دون تَعَنُّتِ أيٍّ منها في البقاء داخل حيّزها الخاص. إنّه حقاً ذلك السياج الذي يُحيق بما ـ بين ـ اللغتين (l'entre-deux-Langues)، ذلك المستحيل الحيّ الذي يشقّ له الطريقَ نفيُ اللغة أو اللغة المنفية، التي تعيها هاجر وعياً ضمنياً أو تفهمها فهماً لا واعياً.

موقع هاجر في سفر التكوين يستأثر بالاهتمام. فهي لا تتكلم إلا مرتين فقط، وفي كلتا المرتين تخاطب الله الذي يأمرها بأن تسمّي وليدها اسماعيل، هذا الوليد الذي تضعه وهي وحيدة في الصحراء في موضع ذي دلالة أساسية: بئر، حبل سرّة النظر والماء، وجهٌ رحمي يسهل فيه المخاض العسير، مخاض ولادة اسماعيل. هذا هو اسماعيل يحمل على منكبيه شدائد الاسم ومتاعبه. ليست سارة هي من أطلق عليه الاسم اسماعيل. واسماعيل أيضاً، هو على وجه الخصوص، صامتٌ لا يتكلم. ربّما أمكن أن نعدّه أثراً لمأساة، يحمل جرحاً لا جسد له. إن امّحاء الحدود في الإيصال يقضي بأن يكون اسماعيل هو حقاً صحراء الكلام: آخر حدود الكلام والحدود التي يبدأ عندها كلام الله.

مشبعاً بالمعاني الرمزية، لكنْ موسوماً ببعد طفولي، هكذا يلقى اسماعيل أباه إبراهيم في حيّز عقدة تحجُّر النرجسي[٩].

لقد هزّ الضحك اسماعيل هزاً عميقاً حقاً، مع كل ما يكمن في الضحك من انفتاح على وجود الأعماق اللاواعية.

هكذا يصبح ممكناً فهم وجود «أبي مالك» في سفر التكوين كمكان تلتقي عنده الأمور وتتحوّل في انحلال أعراض إبراهيم. «أبي مالك» هو الأسم الذي يجسّد صمت اسماعيل الأبدي. هو شيء يحاذي الكلام، حدودٌ أُقيمت بصعوبة لكنْ ممكنٌ جعلُها جُسَيْراً، هُمَيْزَة وصلٍ: اسم «أبي مالك» فوق ما يعنيه (بالعبرية) «أبي بيده الملك»، يعني

(*) التفاهم المفترض هنا بين لغتين يقوم على أساس ثقافي مشترك بينهما، كما هي الحال بين اللغتين العربية والعبرية. وجذرهما المشترك كونهما من اللغات السامية.

(بالعربية) أيضاً «مالك يا أبي؟». و«أبي مالك» الذي يحضر لعند إبراهيم ليطالبه بزوجته ـ شقيقته سارة، يطرح بالفعل على إبراهيم سؤالاً وكأنما ليزيد من حدّة السؤال: «ماذا اسأتُ إليك؟». «أبي مالك» الذي يحلم برؤية الله في منامه، يضع بين يدي إبراهيم سؤاله عن موضع الآخر، الموضع الذي لم يتمكن إبراهيم بعدُ من معرفته.

لقد وفى إبراهيم بالوعد الذي قطعه لسارة حين طلبت[١٠] منه طردَ إسماعيل، لكنه فَعَلَ ذلك على مضض، إذ «قَبُحَ كلام سارة في عيني إبراهيم لسبب ابنه. فقال الله لإبراهيم لا يقبح في عينيك من أجل الغلام ومن أجل جاريتك» (سفر التكوين: الإصحاح الواحد والعشرون ـ الآيتان ١١ و١٢). عندما رأى الله مدى تأثر إبراهيم، شاء بناء عليه، أن يبدأ فرح إبراهيم وفَرَجُ كُرْبته بتحقُّق أبوّته بالإيصال.

ماذا حلّ بضحكة إسماعيل؟ يبدو واضحاً أن إسماعيل ما عاد بمُكْنَتِهِ أن يجد مكاناً يأوي إليه، ملجأً يلمّ فيه بقايا اللغات التي تكوّنه. لماذا؟ لأن سارة تحسب انها هي الضحك، وأنَّ كل ضحكة إنما تتحدث عنها وتشير إلى المأزق الذي هو مأزقها. سارة ليست نائية عن الضحك (الذي مهّد لإعلان حبلها بإسحق). فهي لا تُطيق إذن تموّج صوت هذا الاسم(*).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقتطع سارة حيزاً غايته الأساسية اقتسام الإيصال. والإرث المقصود إيصاله هو الإرث الناتج عن حضور الاسم، عن فعل اللغة. ولغة اسماعيل، اللغة الأخرى أو لغة الآخر، هي التي ذُبِحَت على هيكل الأنثوية، قرباناً يُتيح ـ كعمل لا يكتسب معناه لحظة حدوثه بل بعد ذلك ولو بزمن بعيد ـ تجميع الضياع والخسارة، لكي ينبثق فيما بعد كتابٌ مقدّس آخر. يمكن إذن فهم ضحكة اسماعيل على أنها دخول غير واعٍ في معترك اللقاء بين الإسمين: «يسمع» و«يضحك»: السمع إلى والضحك من أي تاريخ وأي مزاح؟ كل ذلك في يوم عيد (عيد فطام اسحق). ضحكة اسماعيل تعلن فطام اسحق بتلك الرحلة التي يجتازها جسده عبر الضحك[١١].

إذّاك تباشر ضحكة اسماعيل انسحابها نحو الصحراء وهي عرضة لشتى الاحتمالات فيتبلعها ظلّ صراخ صامت. لم يبقَ سوى صوت الفتى الذي سمعه الله[١٢]: صوت هو

(*) اسحق، لغةً، معناها بالعبرية «يضحك» وهذا الاسم هو فعل تماماً كما هو اسم اسماعيل الذي يعني بالعبرية «الله يسمع» (المترجم).

صرخة، شهقة، تفجُّر الجسد أمام احتمال «تفسّخ الحياة»(*) (dé-Vivre). علامة وحشة[١٣] وحزن. نتائجها المرضيّة لا تُحصى عدّاً في النتاج التخييلي عند العرب.

اسماعيل في التوراة فعل مدمِّر. ففي سفر التكوين نقرأ ما معناه أن اسماعيل دخل مجالاً تنحبك فيه عقدة يكاد حلّها أن يكون مستحيلاً (effet forclusif) حيث تحدُث بالتالي عملية كبح للإيصال. اختفاء اسماعيل هو تلك اللحظة بالذات التي لا يعود فيها بإمكان الإيصال المعطّل، المحبط، أن يجد خلاصه. إذ يصبح الإيصال مجمَّداً، في حالة استيداع وعذاب. هكذا يجد اسماعيل نفسه في أقصى نقطة حيث تركه ابوه في صحراء الإيصال.

«إقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان من علق» (القرآن ـ سورة العلق). «إقرأ» كقصف رعد تهزّ كيان محمد هزاً عميقاً. محمد الأمي[١٤] يقرأ الحرف، صوت اسماعيل. تجد مسألة الآخر، عند محمد، أساسها منذ الآية الأولى في سورة العلق. فمحمد عندما يقرأ الحرف يصبح أمين اسراره، مالك سرّ أمرٍ ما يُعيِّن أثر الحرف ويُعين على اقتفائه. وهنا يمكن أن نفهم بسهولة لماذا تملّكه الخوف إلى حدّ تمنّى معه الموت. الكآبة والانكفاء هما العنصران المكوّنان لرحلة القراءة تلك. عندما حضن الملاك جبريل محمداً بجناحيه (لمنعه من رمْي نفسه عن قمة الجبل)، جعل من نفسه حمىً لمحمد ونطاق معونة في مجابهته مع الواقع الوعر (La Chose) ليسكن فيه الحرف وهو يتملّص منه. وعندئذ يصبح بمكْنَةِ محمد أن يجتني ذلك النَّفَس المعلّق بين جسد اسماعيل والحضور الإلهي. تلك الصّلة بالكلام الضائع هي التي، بعد أن اجْتُنيَت، شكلت القرآن. هكذا يكون من الصواب أن نعتقد بأن أحد معاني الظلّ ـ بوصفه نطاقاً لنور الحرف ـ هو أنه يتيح إمكان تعيين المكان الذي يندرج فيه الضياع ويجتمع لحظة تقديم الضحية أو قُبيلها.

«إقرأ» هي استقبال الحرف باحتفالية وهي تحقيقه وانجازه من خلال نفسه، وهي العودة إلى الكتاب المقدس. الحرف هو أن يُسمَعَ وكأنما به يولد اللاوعي بفعل تأويلي، بفعل كشفي وانكفائي وتسجيلي.

«أنا ابن الضحيتين» (حديث شريف)

(*) كلمة منحوتة استعارها كاتب النص من فرنسواز دولتو التي تستخدمها في رواياتها وهي تعني بها: نعيش وكأننا أموات «أحياء ولكن بغير حياة» (المترجم).

يتعرّض محمد بوصفه كائناً متكلماً لظواهر الغوص في وعورة الواقع وصعابه. وهناك محاولة خوض تجربة الايصال الخاصة بالموت الـذي وُلِدَ معـه[١٥]. يقوم محمـد برحلتـه إلى حيث تركه والده بمعنى مجازي، أي في جـوار امرأة كـان من الممكن أن تكون والـدته(*). ولا يجتني محمـد موقف إبـراهيم بقدر مـا هو يستجمـع لحظة الفعـل الإلهي مُنَفِّـذاً بفعـل إسماعيل وكأنه فعل مكبوت.

يـظفر محمـد بالحـرف في الصحراء، في هـذا الحيِّـز الأمـوميّ حيث وُلِـدَ الحـرف، وخـاض مغامـراته ورَضِيَ بـإعادة طـرح مسألـة الإيصال عـلى بساط البحث من جـديد، بوصفها نَفَساً لتموّجات اللغة لا ينقطع. «إقرأ» لا تطرح مسألـة هويـة كاتب الحـرف بل عمل الكتابة، لكي يولد من الحرف رابط الصلة بين صعوبة الواقـع وبين الآخـر (entre le Réel et l'Autre).

«ويكون إنساناً وحشياً يده على كل واحد ويـد كل واحـد عليه وأمـام جميع اخـوته يسكن» (سفر التكوين ١٦ ـ ١٢).

«وكان الله مع الغلام فكبر وسكن في البرية...» (سفر التكوين ٢١ ـ ٢٠).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كـان اختفاء اسـماعيل الـذي حدث في الصحـراء، وكأنها مكـان هبط فيه، نقـطة أساسية في وضع أسس الخلقية (Ethique) يمكن معها تجديد موهبة اللغة وجعل الإيصال راهناً لكي يبرز فارق يسجِّل تحالفاً جديداً. ولما كان اسماعيل محروماً من المكان فقد خصّه الله بمكان تتجاوب فيـه أصداء اسمـه: الصحراء. هكـذا جعل العـرب بيوتهم وحفـروا كلامهم حول الصحراء وعلى أطـرافها، لا كـرحلة اجتياز للصحـراء أو كمكان للمعـاناة والتكفير عن الذنوب، وإنما كتعيين دقيق لأساس رمزي يكوِّنه ذلك اللقـاء مع الحـرف، الـذي تفوق روعتـه كـلّ وصف. حـرف (كـلام) التضحيـة، لم تكن كتـابتـه ممكنـةً مـع إسماعيل: بل أنتج حرف تضحية اسحق بالاندفاع نفسه: مصـير هذا الحـرف هو الـذي يدلّ على انبثاق الحرف الآخر.

لا يُعْدَمُ تضاعف الحرف، في نهاية المطاف، وسيلةً تجعلني أقفز نحـو هذا الـ «شيء مـا» الذي فيـه بقية حيـاة، هذا الانفعـال المشبع بـالحب الذي يـطفح بـه وجـه سيبـورا

(*) يقصد الكاتب أم اقبال أخت ورقة بن نوفل (ملاحظة المترجم بعد استيضاح الكاتب حول هذه النقطة).

المصرية، امرأة موسى. إذ تستحوذ سيبورا على انفتاح لا حدود لـه في زرقة السماء. فلئن كان موسى يعرف ـ وإنْ معرفةً لا واعية ـ حقيقة منفاه، فإن الإيصال الخاص به لا يتحقق إلا من خلال وجود أنثوي. بأية لغة تحدّث سيبورا موسى عن «بئر»؟ أي منفى كان موسى يحمل داخل لغته لكي يسمع في بلاد غريبة ما فتحه التجاور مع اللغة الأخرى من صَرْفٍ نَحْوَ الحرف، نحو أساس الفعل النبوي؟ لا شك في ان سيبورا مقطوعة بما فيه الكفاية عن جذورها وعن ذاتها لكي ينبثق لقاءٌ عشقيٌّ مع الكلام (le dire) [المقصود هنا الإيصال الإبراهيمي للختان(*)] يحرّر موسى من المأزق الذي يرتاب فيه والذي يكبِّله. لقد استطاع موسى وسيبورا ان يسكنا حدود ما ـ بين ـ اللغتين، حيث يصبح الكلام نَفَساً وعاصفةً ولقاءً عشقياً بالحرف ورحلة رمز تفوق روعتها كل وصف.

لا نرمي هنا إلى اقتفاء أثر الحرف التوراتي أو القرآني. غير أننا، أحياناً، نادرةً بلا شك، قد نُصاب في داخلنا بعبورٍ خفيٍّ للحرف وكأنه دوار، نَرْضى معه بمنح الكلمات حياة.

عقبة نطّاحي

[باريس]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) حدّثت سيبورا إبراهيم عن ضرورة ختنه كجزء من مضمون ذلك الإيصال ولم يكن موسى ليعرف بذلك من قبل.

الهوامش

(١) تتيح نصوص القرآن القيام ببحث معمّق حول مسألة أبوّة إبراهيم: بمنهج ومصطلحات فرويدية، يمكن قراءة هذه المسألة قراءة توضح تطور الانتقال من الفعل المتعلق باسماعيل إلى خارج الفعل الذي يشكل تضحية اسحق.

(٢) الجريمة الوحيدة المذكورة في القرآن هي تلك التي تقع بين ولدي آدم. إزاء الحلف الذي يجسّده قبول قربان هابيل يفوز قابين من خلال فعلته تلك بعلاقة رمزية مع الله، تنعقد حول مسألة دفن الميت. (الغراب الأسود وبقية القصة..)

(٣) يبيّن ابن عربي هذه المسألة بالربط بين الضحيتين من غير أن يعي ذلك.

(٤) في التراث الإسلامي، أن أُضحية الكبش بدل «اسماعيل ـ اسحق» هي نفسها الأضحية التي قدّمها هابيل.

(٥) انظر كتاب: Marie Balmary :«Le sacrifice interdit» ـ باريس، دار غراسّيه.

(٦) لسارة ملء الحق في أن تتساءل عن علاقة إبراهيم برغبته.

(٧) انظر Daniel S'ibony: «L'amour inconscient» ص: ٢٤٧ - ٢٤٨.

(٨) ربما كان موضوع سارة كعنصر من عناصر تأثيرها موضوعاً يستحق الدرس.

(٩) حتى الختان لم يكن يجسّد في ذلك الحين أساساً في تسلسل النسب؛ فإسماعيل وإبراهيم خُتِنا في الوقت نفسه.

(١٠) «ورأت سارة ابن هاجر المصرية الذي ولدته لإبراهيم يمزح، فقالت لإبراهيم اطرد هذه الجارية وابنها، لأن ابن هذه الجارية لا يرث مع ابني اسحق» (سفر التكوين. الاصحاح ٢١ - الآيات ٩ و١٠ و١١).

(١١) في التراث العربي الإسلامي ثمة جسر يصل ما بين الشقتين يتمثل في زواج ابن اسحق، عيسو من بسمة، بالعربية (واسمها بالعبرية بوسمات). أليس في هذا زواج بين الضحكة والاسم؟

(١٢) هاجر هي التي تنادي. لكن اسماعيل هو الذي يُسمَعُ نداؤه.

(١٣) انظر مقالة جان يوري التي القاها كمحاضرة في ميلان (١٩٧٧)، ثم نُشرت في مجلة Analytique (العدد الأول).

(١٤) أميّ: من الأمومة ومن عدم المعرفة بالقراءة. «واكتب لنا في هذه الدنيا حسنة» وفي الآخرة إنا هُدنا إليك. قال عذابي أصيبُ به من أشاء ورحمتي وسعت كل شيء فسأكتبها للذين يتّقون ويؤتون الزكاة والذين هم بآياتنا يؤمنون * الذين يتبعون النبي الأميّ الذي يجدونه مكتوباً عندهم في التوراة والانجيل يأمرهم بالمعروف... أولئك هم المفلحون *» (سورة الأعراف/الآيتان ١٥٦ و١٥٧).

(١٥) يُقال ان عبد المطّلب جدّ محمد نذر أن يضحّي بأصغر ابنائه، عبدالله، إذا ما عثر على الكنز المدفون أسفل البئر الذي شرب منه إسماعيل. لكن عبدالله، ينجو من الموت، ويتوفى قبل أربعة شهور من ولادة ابنه محمّد.

إشارة: تمّت ترجمة هذه المقالة بالاتفاق مع كاتبها ومع مجلة Intersignes، (ما بين الإشارات)، حيث ظهرت للمرة الأولى، باريس، ربيع ١٩٩٠.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

عدنان حب الله(*)

خواطر حول التحليل النفسي في المجتمع العربي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ من المسار الطبي إلى المسار التحليلي

أتيت إلى التحليل النفسي عن طريق المسار الطبي. بدأت دراستي الطبية في فرنسا، وتخصصت في الأمراض الداخلية، ثم في الأمراض العصبية. لم أتوقف عند الاختصاصات الطبية لأنها لم تكن كافية لإشباع رغبتي في المعرفة الأساسية. الطب النفسيّ هو المفترق ما بين الجسد والفكر. وما يرتجى من التحليل النفسي هو اكتشاف الرغبة في المعرفة. وأذكر أن المرة الأولى التي فكرت فيها في التحليل النفسي يعود إلى سن المراهقة، لما كنت في حوالى السابعة عشرة، وقرأت لأول مرة كتاباً مترجماً عن التحليل النفسي. بقيت الفكرة كامنة، إلى أن دخلت ميدان الطب والأعصاب، وتمكنت من تحقيق هذه الأمنية البعيدة. قد تكون هناك أسباب تعود إلى الطفولة، ولكن سردها هنا قد يجرني إلى الدخول في خصوصيات.

٢ ـ نظرة المجتمع العربي للمحلل النفساني

انطلق من خبرتي الخاصة، من خلال اشتغالي بالتحليل النفسي في لبنان خلال إحدى عشرة سنة. هناك تصوران، تصور العارف بالموضوع، وهو الطالب (يطلب التحليل النفسي) أي الرجل المثقف، وهناك الأكثرية الساحقة التي لا تعرف شيئاً عن الموضوع، وتنظر إلى المحلل بنفس الصفة والخشية اللتين تنظر بهما إلى الشيخ الذي يتكلم

(*) عدنان حب الله، محلل نفساني لبناني. يعمل في باريس. له عدة دراسات في مجال التحليل النفسيّ.

في السيطرة على الأرواح الشريرة، ولكن سرعان ما يتبدد هذا الوهم، ويتبين لهم أن العلاقة هي علاقة عقلانية مرتبطة بتاريخ، وليس بالورائيات الغامضة. هنا تتبيّن لهم فاعلية سحر الكلمة التي تنطق وتعبّر عن الحقيقة. فالمجتمع العربي لم يتمكن حتى الآن من تدجين الأرواح الشريرة التي يعدّها مصدراً للأذى والخوف. فالعالم الخيالي كما هو، جانب مثير (منبع للذة والخير)، وله جانب مخيف (منبع للشر والضرر)، ولا يمكن السيطرة عليه؛ لذلك نحيطه بالعديد من الطقوس التي تهيّىء له الحماية.

٣ - إشكالية التلقي والقابلية

يعودُ عدم تقبّل التحليل النفسي في المجتمعات العربية، إلى أسباب خاصة بالمجتمع العربي وتقاليده، ولأسباب تعود إلى منطلقات التحليل النفسي ذاته. إذا أخذنا الجانب الثاني، فظهور التحليل النفسي متاخم لأزمة العصر الحضاري المادي. المجتمع الغربي الذي أصبح مجتمعاً عقلانياً، ضيّق الخناق على مفهوم الإنسان، المُميَّز برغبته وبعلاقته الإنسانية. المجتمع الحضاري عالج مشكلة الإنسان من الناحية الحاجاتية، وبقيت أشياء لم ينتبه لها. من هنا نجد أنّ الأرضية التي ولد عليها التحليل النفسي ليست هي الموجودة في العالم العربي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالمجتمع العربي غير مهيّأ لتقبل فكر «غريب» لم ينبع أو لم يكن وليد تكوينه. في الفكر العربي هناك عالم الخيال، وهو في مستوى اللاعقلاني، ويتعايش هذا العالم مع عالم الواقع العقلاني، وقد يكون هذا حاجزاً نفسياً أمام المنهجية التحليلية العقلانية، هذا بالإضافة إلى وجود علاجات نفسية تقليدية لا تزال تُمارس في الأوساط الشعبية، وتحافظ على منهجيتها منذ قرون. وأذكر بأن الذين كانوا يستشيرون الشيخ أكثر بكثير من الذين كانوا يستشيرون الطبيب النفسي. وفي هذا مصاب آخر للنظرية النفسية الغربية التي تركز على الذات وتحملها مسؤولية المرض، مما ينتج عن ذلك شعور مؤلم بالذنب. أما النظرية العربية، فتقوم على نقلة نوعية من الداخل إلى الخارج، من حيث أن كل ما يمسّ الذات من أذى ناجم عن أرواح شريرة موجودة في الخارج، ويعمل الشيخ على حماية مريضه، يبعد أذاها عنه ببعض الطقوس المعروفة. من هنا يشعر المريض بانتهاء مشكلاته أولاً، وثانياً بوجود شخص يحميه من هذه المشكلات.

٤ - البدايات والهجرة

ظهر التحليل النفسي في البلاد العربية أوّلاً في مصر، بعد الحرب العالمية الثانية.

وظهر فوج من المحللين اهتموا بكتب فرويد وبترجمتها. والغريب أن أكثر هؤلاء المحللين هاجروا إلى الخارج، ولم يبق منهم إلا القليل. لم يتكلم أحد، على أسباب هجرتهم وهي جديرة بالعناية والاهتمام. أما في لبنان، فظهرت الموجة التحليلية قبل الحرب الأهلية بقليل، وكان يعلق عليها الكثير من الأمل، لأنّ هذا البلد ملتقى الحضارة الغربية والشرقية، والمؤهل أكثر من غيره لضمان انطلاقة التحليل النفسي. ألفت بالاشتراك مع ثلاثة محللين «الجمعية اللبنانية التحليلية». ورغم الحرب صمدت هذه الجمعية عدة سنوات، وكان التحليل النفسي يدرس كمادة أساسية في علم النفس في الجامعة اللبنانية ـ قسم الآداب، وفي الجامعة اليسوعية. أما الجامعة الأميركية، فلم تكن تهتم بالموضوع إلا نادِراً.

أبدى المحللون الفرنسيون اهتماماً بنشأة التحليل النفسي في لبنان. فقد ألقى جاك لاكان محاضرة في لبنان سنة ١٩٧٣، كما أن سيرج لوكلير ألقى سنة ١٩٧٨ سلسلة محاضرات في بيروت، إضافة إلى غيرهم من المحللين. ومع تمزق البلد وانقسامه، توقفت الجمعية عن نشاطها وأصبح كل عضو يعمل بمفرده. اضطررت في النهاية إلى الهجرة، بعدما تبيّن لي أن العمل أصبح مستحيلاً. ومن أهم شروط الممارسة التحليلية، هو توافر جو العمل. فحرية الكلام التي هي سند الممارسة التحليلية يجب أن تتوافر لها الضمانة اللازمة.

٥ ـ الصحوة اللاهوتية

ظهرت الصحوة اللاهوتية بوضوح بعد إجهاض مفهوم القومية العربية، لأن مفهوم القومية وجد في الأساس بعد انحسار الدولة العثمانية والاحتلال الفرنسي.

ولكن بعد الجولة الأخيرة من الحرب على الساحة اللبنانية وما سمي بحروب التحرير، تبيّن أن العلاقة مع الغرب ليست محصورة بالاحتلال العسكري. فهناك حضارة غربية مهيمنة، مبنية على أسس علمية وتقنية، وهي نتاج مسيرة فكرية تعود إلى الفكر الفلسفي في عصر الأنوار، والقائمة على ترجمة الفكر إلى عمل مادي/علمي. في المشرق العربي ـ أمام هذا المد الحضاري الذي يرتهن كذلك حاجات المشرق العربي ـ ظهرت الصحوة الدينية رغبة في الحفاظ على هوية الشرق والتزاماته بحضارته الروحية المغايرة. إلا أن غياب مرحلة تمهيدية لمفكرين قادرين على استيعاب الفكر الغربي، والحفاظ على الهوية الحضارية الدينية في الوقت نفسه، فتح المجال للانعزال. تبدو

الصحوة الدينية كأنها دفاع عن النفس. ويمكن مقاربتها تحليلياً وفك إواليّاتها؛ لكنّ هذا يتطلب مجالاً آخر.

عدنان حب الله

[باريس]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاطمة محمود

مباهج الوسوسة

ا ـ عافية

ـ ١ ـ

عافيةُ روحي
لَبْلابٌ يتسلّق سَعَفَ الشهوات،
أُطفىء رغباتي.

ـ ٢ ـ

تَنفثُ الطّريق لُعابَها
تحت أحذية النّساء السّريعات،
والسّيقان ذات الظلال الناعمة تلمعُ في الرّذاذ.
يَرْتدي الرّسّام لهاثه ويلحقُ بِهنّ.

ـ ٣ ـ

كلّ شيءٍ موسيقى لِلصّمت،
كلّ صمتٍ موسيقى للشيء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٤ ـ

هكذا، تحت وابلٍ من بياضٍ
تَعْتَرِفُ المترادفات،
هكذا، في الغرفةِ المُحاصَرةِ بي،
أفتح المدى على مَباهج الوسوسة.

٢ ـ نضال

أ ـ
يسحب الشَّمسَ
من خيوطها النّحاسيّة على قميصه الأزرق
إلى القاع،
يهتف يا أمّي، كُرَتي سَقَطت في البحر.
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
ب ـ
يسكبُ ـ نضال ـ الشمس في البحر
البحرَ في الشّمس،
يَرجّهما في كأسِ طفولته ـ
اشربي، يا أمّي، هذا مفيدٌ لِلصّداع النّصفي.

ج ـ
في المساء، تفرد الحكايات المجنّحة ألوانَها
ريشاً لِلنّوم،
في المساء، يمرّ نضالُ على المجرّات
يقطف العناصِر، يعجُنها، يكوِّرُها
يتهيّأ لِلعب الكُرةِ في اليوم التالي.

في المساء، يتعبُ الأطفال من اللّعب
يلعب نضال مع التّعَب.

د ـ

يكسرُ الأطفالُ النّوافذَ، الأطباقَ، القوانين،
يكسرُ نضالُ العالَمَ ويُرَمِّمني.

٣ ـ سونة

أُكَهِّفُ أنوثتي، مُتَحَسِّسَةً زغَبَ رغباتي، متقنةً نبوّاتٍ مُزوَّرة. حين تتدوّر الصبوات في كفّي، أبعثرها في فضاءٍ مُعاق ـ عازفةً لحناً أسودَ بحنجرةٍ فتيّة.

. . . .

الغدُ ـ الخيوطُ الشّرّيرة الملوّنة ـ يَنْدسُّ في مَحْجوباتي. يجرجر الآباءُ قطعانَ خَيْباتِهم بحناجرَ متوعّكة. ينبحون على بضاعةٍ كاسدة.
أنتم الأبناء العُمْي، صدّقوا في ألواحنا، تصفّحوا المقدّس، طنيناً، التفتوا، التفتوا.
نحن الأبناءَ، نَلْتَصق عُثّاً في المبايض الهرمة. دُود التّعاليم يَزْدَرِدُ نُطَفَنا.
ها إنّا نغمس خبزَ الغدِ في مَرَقِ الحِكَم البائتة.
ها إنّا نُلَوْلِبُ أعناقنا. يروّض جوعنا
شبَعٌ كاذبٌ.

. . . .

ماذا، أيّها الأنيق المحتفي بذاتهِ؟ مَن يُنكر جميعَ الألوانِ، ويرتدي جميعَ الألوان.
الذي يأتي مثلَ كلّ غدٍ،
ماذا بوسعك أن تمنحني؟

. . . .

تقضمُ النّسـاءُ الفَـزِعـاتُ حليبهَنَّ، إذ يَلْمَحنني نـاسجـةً نَصّي كفَنـاً لمـوتٍ إيروسيّ. رَزانةُ الأبواب في يديّ تَصير غباراً فَزِعاً.

النّساء الخَزَفيّات يُشاهِدْنني أُعارِكُ طائراً خرافياً.

. . . .

أنا امرأة الهواجس المبرقشة،

حين تلمح النّسـاء ألواني يَتَقَصَّفْنَ ريشـاً قاتِمـاً لطائـرٍ أسود يَنْتَفِض في وسـادةِ نومي.

فاطمة محمود

[ليبيا]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابراهيم الحسين

اشارات

١

قال من يُحيي الحروف وهي رميم؟
قلت يُحييها الذي صارَ دمُه صوتاً
وابيضَّتْ عيناهُ من الوحشة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢

قال: وما تلكَ بيمينكَ يا مجنون
قلتُ: هي لغتِي
ولا أهشُّ بها على غنم.
أجزُرُ بها عنقَ الليل كبهيمة،
وأمسحُ بها بدنَهُ كُلَّه

٣

اللغةُ فاجرةٌ
لا يغشاها إلا فاجرٌ آثمٌ قلبُه

٤

وإنّ هذي لغتي عاريةٌ
لا يسترُهَا غيرُ موتٍ مؤجَّل

٥

أنا الذي . .
كُلَّما اخترمتني رياحُ حلمي
ودوَّمتْ فيَّ،
رُحتُ بذراعيَّ الاثنتين . .
أشدُّ على لغتي

٦

ناسكُ الكلمات
يشعل شمسَه ويضيءُ ما فيهِ.
يركنُ إلى غار روحه . .
جاءَهُ أنّ الأرضَ تهيج
جاءَهُ أنّ النارَ تحرسُه
صار يباهي بموتِه

٧

هذا البحرُ يطوي صفحتَه
ويفتح أمامنا حروفاً بشعة.
آنشروا أرواحكم
واقتسموا النهاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٨

هُوَ في نارِهِ
وأنتم في ثيابِكُم

٩

الدَّالُّ على النار كمن يُشعلُها
الدَّالّ على النار لا يدلُّ على غيرِ رُوحِهِ
الدَّالُّ على النار جمرةٌ بقدمين

١٠

قال لي: حياتُكَ ناقصةٌ حتى تَتِمَّ طعناتُ قلبِك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١١

وَأمَّا بقُروحِ قلبِكَ، فَاسْتَعِنْ

١٢

ادفعوا مِنْسَأَةَ هذي السماء
فهي لا تتنفَّس

١٣

عضُّوا عليها وارفعوها.
سماءٌ فيها يتوهَّجُ سراجُ دمِكُم

١٤

لَشَمْسٌ تشرقُ وفي يدها سِكينٌ
والله، أَحَبُّ إلينا..
من ليلٍ يَكْنِزُ شَمْسَ الناس

١٥

فارغةٌ هذي المدينة
وفارغٌ فؤادها
اذهبوا إليها
كي يَقَرَّ ترابُها

١٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحيداً أمتطي جروحي
وأهمزُها
آه جيئوني بحبيبتي.
أشتهي الآن أنْ أُقبِّلَ شوارعها

١٧

خَيْرُكُمْ خَيْرُكُمْ لِترابِه
فابحثوا في دمائكم عن مدينةٍ
تقفُ القصائدُ على أسوارها

١٨

كتابٌ يفوزُ بشعوبِه وقبائِله
وأُمَّةٌ تُحَرِّقُ الكُتُبَ

١٩

أيها الفلسطيني:
إنَّا نرى في النهار أنَّا نذبحك
فانظر ماذا ترى
ــ رأيتُ بوضوحٍ أليم

٢٠

قلتُ لهُم: ناقَةَ الله
فكذَّبوني وعقروني

٢١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رأيتُ فيما يرى المقتولُ:
تطلعُ الشمسُ على قومٍ أولي أجنحةٍ
لا يمشون بها.
يُطْفِئُونَ أرواحهم بأيديهم

٢٢

وإذا ما استوى دمُه
وولّى وجهَهُ نحوه
راحَ يُهَيِّجُ أوراقه
ويغلِّقُ الأزهار
يستمعُ إلى جَلَبةِ الماء
يُتَمْتِمُ:
هكذا يكون النباتُ الحسن....

٢٣

أنا الخائنُ
رأسي
يتدحرجُ تحتَ الأقدامِ مُنْذُ قرون

٢٤

مَثَلُ ابن آدم
يُكوِّرُ دَمَهُ على بحرٍ
كمثلي
أصعد الآن
وأترك رأسي . .
يخفقُ عالياً في الريح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٥

ـ هذي الأرضُ. أعرفُهَا . .
أقيموا عليَّ الحد

٢٦

عندما لمعتْ لحظةُ سقوطي في عيونهم
قلتُ لهم: أذرعُكم لا تُكملُني
اجمعوا ما شِئْتُمْ من الصخرِ
هكذا أريدُهُ ألماً صريحاً.

٢٧

هذي لحظةُ الحضورِ الأسود،
إنّها لحظةُ روحي
الشجرُ يَشِفُّ عني
والحجرُ والهواءُ.
هأنا أرى كثرتي في جنوني.
أغرسُ قلبي في الوقت. .
تأكلُ الطيرُ منه والأناسيُّ والبهائم

٢٨

أُلقي ثوبَ روحي وأركض
أُمَهِّدُ نفسي الوعرة
إن شمساً عاريةً
لا تُظَلِّلُ إلّا عارياً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٩

سأسفحُ هذي الجهات
اعلموا أيها الساكنون:
من أصغرِ عظْمةٍ في جسدي يبدأُ الشرق

٣٠

هذي الأمُّ
لاتني تخرق أبناءها

تغزلُهم
حتى إذا برزَ الليل . .
ارتقبتْ سقوطَ نشيدٍ رافقَهم في الصباح

٣١

هذي السماءُ
لا تشَّقَّقُ ولا يخرجُ منها الماء
يوماً . .
سنرفعُ رؤوسَنا
ننظرُ زرقَةَ أرواحنا

٣٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طُوبى للقتيل
دَمُهُ على الجدران ولا يذكرونه

٣٣

آنظرْ إليهم، يجمعونَ الحطب
يظنُّونَ أنَّهم يحرقونني الآن . .
أنا المحروقُ منذُ زمن

٣٤

أنا الذي أراني
مُعَلَّقاً في كل سماءٍ

ملفوفاً بالنحيب
وفي كلِّ مكانٍ ميّت

٣٥

إذا جاءتكم الريحُ من بابٍ
فاخرجوا إليها ولا تَرْهَبُوها،
ولتَرَ أبوابَكُمْ مفتوحةً
لا تسدُّوا باباً واحداً

٣٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تبيعوا رِيشَكُم
الريشُ لا يُباع
قد بعنا من الريش ما يكفي . .
لِيُحلِّقَ العدوُّ في سَمَواتٍ لنا قادمة

٣٧

لا ترفعوا سماءً يُحَلِّقُ الأعداءُ فيها
ولا تزيِّنوها حتى بالنظر.

٣٨

لا تُطْلِقْ سمكاتِ قلبك في رملٍ
ولا تكتبْ أسماءَكَ في أوراقٍ نَخِرَة

٣٩

لا تقدِّموا للجدران حَلاوةَ ظُهورِكم
ولْتُفَاجأْ بالمرارة.
شُقُّوهَا بأغْنِيَتِكُمْ

٤٠

لا ترموا الهواءَ بالملامح الخشبية
ولا تَزِنُوا الأرضَ بما فيكم من الخوف

٤١

كلُّنا أنبياء؛
مِنَّا مَنْ ينتظرُ الوَحْيَ
ومِنَّا مَنْ لم يَنْتَظِرْ

٤٢

عندما أرتِّب الكلمات
فأنا أعرفُ أنّ هذا لا يغيِّرُ العالَمَ
لكني على يقينٍ شامل
أنّي أضعُ حطبةً صغيرةً تَحْتَ القِدْرْ.
أَضَعُ حطبتي؛
فابحثوا يا أصدقائي فيكم
فالنارُ ما زالتْ ناقصة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤٣

لِحُرِّيتي شَكلٌ واحدٌ:
وطَنٌ يسبقني كُلَّمَا خطوت

٤٤

هل ضَيِّقٌ رأسي
أم أنها الأرضُ الكبيرةُ؟
فإنَّ لي جسداً لا يركضُ
حتى يكونَ له المُلْك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤٥

أمَّا الأرضُ فأن يكونَ عرشُها على روحك
وأمَّا الطريقُ فلا تلتفتْ إلى كِلاَبِه

٤٦

سَأَغْزِلُ خطواتي وأُزَيِّنُها بأشكال موتي
أمَّا وطني فقد عَلَّقْتُهُ في الهواء

٤٧

وعند الفجر الشديد
سأتبينُ على أيِّ البلاد
أَحُطُّ رقبتي

٤٨

الراكعون لا يحلمون
والحلمُ لا يكونُ إلّا قائماً
فانظُرْ إلى حلمِكَ أيّانَ يقوم
انظُرْ إليه أنّى يقوم
فقد طالتْ الركعة

٤٩

قال لي: النخلةُ ذكرٌ، أدِمْ قراءته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥٠

جارحٌ
ويجرحني
هواءٌ مرٌّ صَارَ رِئة

٥١

كثيراً ما نموتُ
فَتَبْعَثُنا القصائد

٥٢

وأبْرُقُ حين أبْرُقُ
لا لِيَهْتَدِي بي أحد

٥٣

لا تَأْخُذُوا عَنِّي
خُذُوا عَنْكُم.

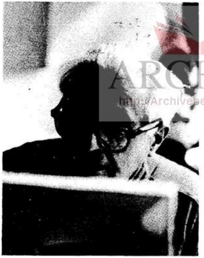
إبراهيم الحسين

[الأحساء، المملكة العربية السعودية]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسعد عرابي

الدويهي والتحول من المنظر العيني الى المشاهدة القلبية



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ـ مواقع فن الدويهي من خلال معرض «٢٠٠ عام من الفن اللبناني»

تلتقي تصاوير صليبا وجبران (بشري وإهدن) ـ في معرض موسوعي جوال أُقيم خارج لبنان، تحت عنوان: «٢٠٠ عام من التصوير اللبناني».

التقيناه عندما حطَّ رحاله في باريس ـ معهد العالم العربي (خلال شهري تشرين الأول وتشرين الثاني، «أوكتوبر ونوفمبر» من عام ١٩٨٩ ميلادية) قادماً من لندن، متجهاً شطر العاصمة الألمانية برلين.

يتواضع المعرض في معالجة أصول التصوير اللبناني، ويغيّب بعضاً من أعلامه، كسعيد عقل وموسى طيبا، إضافة إلى سوء اختيار النماذج[1]، إذ عُرض عدد كبير من الوجوه الشخصية (Le Portrait) لحبيب سرور وغيره، حتى بدا المعرض كأنه مختص بالوجوه، وشمل الإختيار نفسه أعمال مصطفى فروخ. أما بخصوص صليبا الدويهي، فقد عرضت صورته الشخصية (١٩٣٤ ميلادية) وصورة والدته وصورة وجه الشيخ مسعود، وصورة بدوية (١٩٤٨ ميلادية)... إلخ. وبالطبع فإن جيل داوود قرم كان مشبعاً بالوجوه، هو نفسه كان مقتصراً على هذه النماذج، أما نماذج القرن الماضي فكلها بورتريهات كنسية لشخصيات دينية. ولم ينجُ المعرض من ربقة التصوّر التعسفي الغربي للفن اللبناني، (الذي تحوّل من برزخ روحي تلتقي فيه موجات الشرق والغرب، إلى شاطىء أحادي الموج يستقبل الزبد الآلي من شمال الأبيض المتوسط). لكن، على الرغم من هذا كلّه، نستحضره في هذه المناسبة، بسبب الجهد المبذول خلفه، ولامتلاكه لروح المبادرة التي تنقص عادة المعارض العربية بشكل عام. ولسبب تقني بحت يمسُّ بحثنا هذا، فقد شكّل فرصة قريبة ساعدتنا في تحديد رسم خارطة الحيّز المخضرم الذي يشغله ـ طولَ قرن من الزمان ـ فناننا الذي ندرسه: صليبا الدويهي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكشف المعرض كيف تتموضع شيخوخته الشابة، مثلها مثل العمود الفقري الذي يتطاول بين أقصى طرفي جسد الفن اللبناني، متقدماً في تاريخه كما يتسلّل النسغ في الشجرة، من الجذور إلى الساق، ومن الأغصان إلى الأوراق والزهور والبراعم... تمتد فراشيه وألوانه في الاتجاهين المتعارضين بحكم التطور وتناوب الأجيال، يبتدىء من مواكبة ولادة صيغة التصوير اللبناني التقليدي والمقلِّد، ليصل إلى المساحة المستقبلية التي تظلّ برحابتها وشموليتها ومعاصرتها على أحدث المخابر البصرية الأميركية والعالمية.

***

يتعقب صليبا خطى جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١ م)، و**«الغريب لا يقود الغريب إلا إلى المنفى»**، مع ذلك فقد كان صليبا محصّناً من التعثّر والهجرة في رومانسية جبران الفنية المزوجة بالأدب، وليسامحني بعض المعجبين بجبران (كإعجابهم العاطفي بصوت فيروز)، إن قلت إني أحس بالخطيئة إذا شاركتهم هذه العاطفة العمياء.

لقد درجنا على أن لا نمس جلال صاحب كتاب «النبي»، وحصانته، وبالتالي على عدم التصدّي لتقييم أعماله التشكيلية، خاصة في الحالة ـ التي نحن بصددها ـ حالة

المعرض الموشّح بالإحساس بالمهر، خصوصاً أن بعض أعماله تملك قيمتها التوثيقية، التي تنعكس على طهارة بورصة أصحاب المجموعات الذين كانوا خلف إقامة المعرض.

لقد جعل النقد العاطفي من صورة جبران شعلة لبنان الثقافية، وبذلك حمّله قيماً معنوية أكثر منها مادية، فإذا ما خرجنا من عباءة هذا الإجلال القدسي عثرنا على معيار حيادي لا تتجاوز في قياس أنغامه أعمال جبران مستوى طلاب الفنون المبتدئين، وهواة رسم العطل الاسبوعية «الويك إند»، فهي لا تخرج عن إطار الظلال الأدبية الركيكة لرسوم كلوديل، وليس رودان كما أشارت شطحات النقد التعصبية. لعله تلميذ عاق للفنان الفرنسي جوستاف مورو وإبن معاق للرسام والشاعر الإنكليزي وليام بلاك، ومن سوء حظ المقارنة أننا قد تعرفنا ـ ومنذ سنوات قليلة ـ من خلال نشر رسوم فيكتور هوجو وملصقات جاك بريفير على العبقرية المزدوجة والأصيلة في الشعر والرسم، دون أن يتعثر أحدهما بخصائص الآخر. ولا يجوز أن يقع في ظن من طلبت منهم السماح والمسامحة أني أتعرض إلى جبران الكلمة. أنا أتعرض فقط لجبران اللوحة، وعلى الأخص صورته الشخصية التي عُدّت نجمة المعرض وطُبعت على بطاقات خاصة ملونة، وهي لا تمت بصلة إلى ملامح أسلوبه.

كان صليبا محصناً منذ البداية من مزج فنه بالأدب والكلمة والأقصوصة والمعنى المسرحي أو الروائي أو العاطفي أو الأخلاقي (الايديولوجي)، وحتى النفسي أو التعبيري.. كان يصرّ ويؤكد ـ من خلال تصاويره ـ على الكمون المستقل للون والشكل حتى ولو كان منظراً منقولاً عن الطبيعة. من هنا يبدو تفوقه التشكيلي على برود واقعية جورج قرم (١٨٩٦ ـ ١٩٧١ ميلادية) رغم موهبة الأخير التي لا تخفى على أحد.

يبتدىء فن التصوير اللبناني وينتهي مع العمود الفقري الدويهي، ولا يمكننا أن نوافق المعرض على شق الماضي مئتي عام، فالنماذج التي تمثل الصور الشخصية الكنسية، ورغم قيمتها الوثائقية والمعرفية والتاريخية الكبيرة، لا تملك معنى الولادة في الخصوصية الجمالية اللبنانية،، فهي لا تتجاوز في أسلوبها التظاهر الباهت والمظلل المقلد للتصوير الأوروبي، الذي كان يعيش على هامش الاتجاهات الواقعية والسابقة على اختراع التصوير الضوئي، وبالتالي فلا يمكن عَدُّها مؤسساً صلباً لتقاليد التصوير اللبناني، خصوصاً أنها ...رج من محترفات غرب المسيحية وليس شرقها.

لو نبش المعرض الأصول الجمالية المستبطنة في تقاليد الأيقونة المحلية وتابع تطورها

في الفنون العربية الإسلامية، لبدا ذلك الاتصال المفصول أشد التصاقاً بواقع الذاكرة الثقافية اللبنانية، البعيدة المعندة، وذلك بدلاً من افتعال شجرة عائلة وحيدة الفرع مختصرة الجذور، تمتد في فراغ طائفي، يتصل بفضلات الفن الغربي والسابق لظلاله بقرن من الزمان. فإذا ما سلمنا بهذا الانقطاع الماثل عن أصوله التراثية لوجدنا أن اللوحة الحديثة (بالمعنى الغربي للمصطلح) تتخلف عن ظهور الانطباعية الفرنسية (في النصف الثاني من القرن التاسع عشر). علينا أن ننتظر بداية القرن العشرين حتى نشهد تلك الولادة الشرعية داخل المراسم اللبنانية، وليس على جدار الموسرين أو في حقائب أصحاب المجموعات المسافرة دوماً بين باريس وبيروت. وبهذه الملاحظة الأخيرة التي ساقها أحد هواة النقد (المتعصبين للأصول الغربية في ذاكرة الرسم اللبناني بحكم تربيته الثقافية)، يصل بالأصول الغربية للفن اللبناني إلى بداية القرن السادس عشر الميلادي. إن مثل هذه الشطحات العاطفية لن تؤدي إلا إلى الخروج من واقع الأمر إلى تسويح أمجاد الفن اللبناني، تسويحه بالإدّعاء المتغرب نفسه الذي ننال به عادة من فنون المغرب العربي. علينا إذن أن نعود إلى البحث الميداني لنكتشف نقاط الانطلاق التي ترسم نسبياً ما نسميه ببدايات ملامح الفن اللبناني، فهو ليس فقط مجموعة استعارات، بل ـ ولعل هذا هو الجانب الذي يستحق البحث ـ ملك لناصية بنائه التوليفي، بدليل إحساسنا بتلك النكهة الغامضة التي تميزه عن توابل الشرق والغرب، خاصة أنه برزخ أصيل يتوسّط الإثنين.

يشهد عام ١٩٣٧ ميلادية تاريخ افتتاح الأكاديمية اللبنانية. في هذه الفترة أخذت تتواتر وتتوالى معارض الخريف التي درج على إقامتها متحف نقولا سرسق (وهو متحف خاص)، وتوالدت بالتدريج حوله الصالونات الموسمية الأخرى، ثم أخذت الصالات تمتص رحيق إنتاج الفنانين الذي تزايد الطلب على اقتنائه. ولقد لعبت بعض الصالات دور الريادة في عرض الأعمال الأصيلة والمعاصرة، من أمثال «Galerie One» التي أسسها المرحوم الشاعر يوسف الخال، ثم صالة «Contactes» التي افتتحها الفنان العراقي وضاح فارس وكانت بالغة النشاط. أما صالة الشاب الطموح شهنور «Galerie Contemporaine»، فلم تكمل مسيرتها بسبب ظروف الحرب. وغيرهم كثيرون. . .

لكن، ولنرجع بهدوء إلى مستهل مسيرة الدويهي، ولنبدأ من تأثير تعاليم وتصاوير أستاذه حبيب سرور (١٨٦٠ ـ ١٩٣٨ ميلادية)، والذي لقنه كيف يقرأ العلاقات المرئية

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

في الطبيعة، وكيف يترجمها خطوطاً وظلالاً وألواناً متدرجةً من الحار إلى البارد وبالعكس، وذلك برفع نسبتها اللونية درجة ما (قياساً إلى هدوء وخجل صبغيّات العالم البصري).
فحبيب سرور ـ ومن هنا ربما نتلمس معنى ولادة ملامح النكهة اللبنانية ـ كان من أوائل الفنانين الذين عافت حساسيتهم خلائط «الصلصة الرمادية» التي سئمناها في تصاوير الوجوه قبله، وهكذا بدأت جُعالته (اليالبتا) تستقبل الألوان الحية، الساطعة ـ المتوردة الشابّة، والمحتقنة الزرقة. في أعماله الأخيرة بدأنا نحس، كما كنا قد أحسسنا لدى الفنان الفرنسي إدوار مانيه لأول مرة، بأن اللوحة قد عجنت بالألوان، وبتوتر الفرشاة، وقد اشتمل المعرض المشار إليه على لوحة للمعلم سرور تمثل فلاحتين يصفّيان حبوب العدس من الشوائب (من أجل صنع «المجدّرة»). كانت اللوحة فياضة في مادتها، منتعشة منتشية في ألوانها. .

ونستطيع أن نلخص تعاليم سرور التشكيلية بما تحتويه من روح الثورة والتجديد كما يلي:

المحافظة على البهاء الضوئي، عن طريق استخدام الألوان الساطعة الصريحة دون خلائط وسطى (رمادية أو حيادية)، ثم محاولة خلط الألوان على الفراغ القماشي الأبيض، أي محاولة تركيبها وفق المبدأ الانطباعي (بالوهم البصري) فيزيائياً، وليس بطريقة كيميائية وذلك بتركيبها جاهزة على «اليالبتا»، ثم الحفاظ على السيالة العجينية لمادة الألوان الزيتية (تنوعات خامات تفاعلاتها في سياق تحولات الهدم والبناء)، وتجنب التغطية الكاملة للفراغ الأبيض ـ مهما أمكن ـ حتى لا يختنق الضوء، ولا تختفي الألوان الشفافة الأولى المحدّدة «بالتربنتين» . . .

وهكذا فقد تسربت هذه التعاليم إلى أعمال صليبا الدويهي كلوحة **«البدوية الشابة»** المنجزة عام ١٩٤٨ (والتي احتواها المعرض)، ففيها نلحظ أن القماشة البيضاء أو القسم الفارغ يحتلّ المساحة العظمى من التكوين، بل يتداخل مع الشال أو الوشاح الأبيض، بمعنى أن الشال المرتبط بالرأس نجده هنا ينتمي وفق منطق التشكيل البصري المجرد إلى الجدار. مثل هذه الإنتهاءات في الأبيض سنعثر عليها لدى الدويهي في المناظر الثلجية السابقة العهد.

لم تكن توجيهات المعلم سرور مقصورة على الدويهي، فتعاليمه وتجاربه وتجديداته اللونية كانت تقع خلف أعمال من نسميهم بالرواد الأربعة الكبار، المؤسسين الحقيقيين

للتصوير اللبناني، للطبق الجمالي الشهي، والـذي يوائم بـين حسن العين وطـرب الأذن، وهؤلاء هم:

قيصر الجميّل (١٨٩٨ ـ ١٩٥٨ ميلاديـة). **مصـطفى فـروخ** (١٩٠١ ـ ١٩٥٧ ميلادية). **عمر الأنسي** (١٩٠١ ـ ١٩٦٩ ميلادية).

أما رابعهم **صليبا الدويهي** أطال الله عمره، فيقال إنه قد ولد قبل ١٩١٠ ميلادية، والله أعلم.

كانت بدايات الدويهي واقعية، كمثل أترابه ومعاصريه الثلاثة، تتراوح موضوعاته بين أمانة نقل النمـوذج الطبيعي أو الحي، والتحريـف النسبيّ والحَذِر للمشهـد، بخيانـة خجولة للمنظر العيني لصالـح الإيقاع واتسـاع المساحـة في التّلوين، ولكي يضخّ الـرسم والتلوين حرارتها الإلهاميّة. إنها بدايات تتأرجح بين التعيين الوصفي العنيد لهوية ودقائق المرئيات، والجنوح باتجاه تبسيطها الكتلي واللوني. وغالباً ما كان يقنع بحثهم عن الهويـة: سهولة دعوى الارتباط بالخصوصية الجغرافية للبيئة الطبيعية اللبنانية (والتي تمثلها شجرة الأرز)؛ كان الدويهي يشاركهم في عدد من الموضوعات الشائعة آنذاك والمستقة من الحياة الريفيّة: غـابات الأرز، المنـاظر الثلجيـة، المناظر الطبيعيـة ذات البيوت الحجـرية وذات القرميد الأحمر، والتي تحتوي على واجهات الكنائس والأديرة الجبلية، ورصد الحياة اليومية لنشاط الفلاحين والبدويات، نشهد عبرها غلالة شفافة من الـذوق الاستشراقي الهادىء، وكثيراً ما اختصّ الـدويهي في مناظره بترصّـد جوانب الإنعكـاس الانطباعي الضوئي في البحر والمياه (قاديشا)، وفي الغيوم والثلج وزجاج الأديرة والنوافذ. يقول A.Ougour عن الدويهي: «**فنان مناظر حساس لا يفوته أي لون كـان يقوم بـرسم الزاويـة نفسها مـرات عديدة (...)، دون أن يؤخذ بالتفاصيل**». (أورور: Ne. 23)

وكـان يتمّ بالتّـدريج إلغـاء الظلال والمنظور والكتلة، ليحـل محلهـا اللون المشبـع المسطح والمرح. ربّما لهذه الأسباب، سمّى النقاد هذه المرحلة التي تقع ما بين عام ١٩٣٦ (تاريخ عـودته من الـدراسة من المـدرسة الـوطنية العليا للفنون الجميلة ـ بـاريس) وعام ١٩٥٠ م (تاريخ هجرته إلى الولايات المتحدة)، «**بالمرحلة الفولكلورية**».

ضم المعرض نموذجاً من المناظر التي جعلت من صليبا الدويهي ظاهـرة طليعية منـذ بداية التصـوير اللبنـاني، أنجزت اللوحة عام ١٩٤٣ ميـلادية وتمثـل منظر وادي قـاديشا (عنوبين). اللوحة ذروة تصويـر المناظـر اللبنانيـة في تلك المرحلة؛ فيـافي ووهاد، أوديـة

وهضاب متتالية حتى الأفق البعيد، تضاريس مشجرة تبتلعها الغابات حيناً والضباب حيناً آخر، تحولت جميعها إلى مساحات متدرجة الألوان تشبه السلم الموسيقي، تزغرد في شغاف القلب، كما يصدح صوت وديع الصافي في جبل لبنان وتعشش أصداء ترنيماته في الأودية. يعتقد الكثيرون أن هذه المرحلة قد ألهمت الزجال والشعراء اللبنانيين.

كان يعتقد بأنه الإبن البار للريف اللبناني. لم تكذب مناظره أبداً اعتقاده هذا، ولكن استراتيجيته لم تكن لتسمح له بالتنازل عن امتيازاته العائلية العصبية والإقليمية أو الطائفية. كان يصرّ على أن يفتتح معارضه الرئيس المرحوم بشارة الخوري.

ويقول الأب فؤاد حداد (في مجلة «المكشوف» عام ١٩٤٤ ميلادية): **«ما رأيت مثل الدويهي فناناً يصحّ فيه نعت «لبناني» (. . .) فقد رسم نور الشمس وما يتجاوز حوله من ألوان كأنها رنين فرح وطرب، كثيراً ما ننسى نحن اللبنانيين، أننا ابناء الشمس».**

* * *

يعترف صليبا بشدة تأثير والده على تكوينه الشخصي، فقد كان رساماً للتصاميم، وكان له الفضل في تحريك اهتمامه بالفن وهو يرقبه طفلاً عن كثب، وحين أحب الدويهي أن يكون مصوراً لقي معارضة من والده ـ رغم احترافه للفن ـ، فقد كان يخشى عليه من فقر الفنانين خاصة في الشرق، وكان يفضل أن يختار مهنة تردُّ عنه وعن عائلته مغبة الحاجة وغائلة الجوع وهوان العوز، فنشأ الصبي يرهب الفقر ويخشاه، وعندما حاول أن يصالح بين صبوة والده ونزوته الإبداعية، خرج فناناً ورجل أعمال في آن واحد، استطاع أن يجمع ثروته من فنه دون أن يتنازل عن أصالته وحرفيته العالية قيد أنملة. كان بتربيته على يقين بأن الفينيقيين أجداده لم يكونوا فقط أبناء الشمس، ولكنهم أيضاً كانوا أبناء البحر والتجارة. لذلك فهو يعدّ نفسه صانعاً للصور وبائعاً لها، حتى ولو كانت تمثل صورته الشخصية، حتى ولو كانت صورة وجه والدته (اللوحتان معروضتان في المعرض ومنجزتان عام ١٩٣٤).

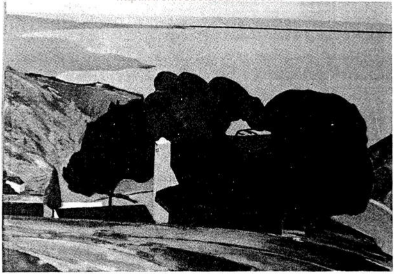
ولعله من الواجب الإقرار بأنه قد امتاز على أترابه الثلاثة في مناظره البانورامية الرحبة الآفاق، والمرهفة الضوء واللون. ولقد شارك في هذا الميدان بكشف الخصوصية اللونية الأوسطية، والتي كان فيها عمر الأنسي سباقاً، كذلك فإن أعمال الدويهي لم تبلغ حيوية فرشاة مصطفى فروخ وطرب عربداتها على أوتار الفراغ التشكيلي. وقد شكل

الأربعة كتلة أصيلة حصنتهم من الإنزلاق الذي حصل مع فنانين معاصرين، من أمثال: فيليب الموراني ورشيد وهبي. الأول، استعار التكوينات الاستشراقية بمعناها الفولكلوري السلبي من وجهة نظر الغرب. والثاني، استعار نمطية التهشير اللوني المُحلَّ والمذوق، والذي فقد أصوله التي تعود إلى بعض مراحل الفنان الإنطباعي الفرنسي المبكر إدغار ديغاس.

ورغم كل ما كان يجري لدى الأربعة من تحريفات ذرية في اللون (خاصة في المناظر الطبيعية وتركيبها الضوئي) بسبب الارتباط بأبحاث الإنطباعية الفرنسية، فإن هذه الصياغات كثيراً ما كان يحدوها النكوص إلى أنماط من الواقعية المتخلفة عن حدود الانطباعية، وذلك للعودة إلى مفهوم الكتلة الملونة أو الكتلة اللونية المتدرجة من الغامق إلى الفاتح، متوازية مع بعض الاتجاهات شبه الواقعية السابقة للإنطباعية والتي تعطي الأفضلية للون، من مثال بعض مراحل دوميه، وقد تأثر به مباشرة قيصر الجميّل، ويحتوي المعرض على واحدة من أعماله، في غاية الإحكام والتجريد اللوني الكتلي، يمثل **رقصة الدبكة** (الرقصة الفولكلورية المعروفة في الريف اللبناني)، يتدافع فيها الأشخاص بتنوع ألوان أرديتهم التي تحولت إلى مساحات متدرجة متناغمة ومتزاحمة في آن.

لم يُؤخذ من الإنطباعية الفرنسية إلا نظرياتها اللونية والضوئية العامة، دون أن تصل جرأة أي فنان لبناني في تلك الفترة إلى تجزيء اللون كما كان يفعل كلود مونيه وبيسارو، وهنا نعثر على إشكالية تستحق التنويه رغم حدودها المرهفة كحقيقة ملموسة، وهي أنه لحظة اعتبرت الانطباعية المنظر المرئي مغلّفاً بالهواء، أو اعتبرت بمعنى آخر، أن طبقة من الهواء تقع بين شبكية العين والموضوع المصوَّر في الضوء الطبيعي، فقد كان على الفنان في تلك الحالة أن يحلل ألوان موشورات هذه الطبقة وتداخلها، وكان لا بد من أجل الوصول إلى هذا التبادل الضوئي من أن يكون السطح ذرّياً، متجاور اللمسات، بحيث إنّ العين تخلط الألوان بالوهم الفيزيائي، وهو ما أدى بالنتيجة إلى تنقيطية سورا وسينيال (أول تنبؤ بنقاط الصورة التلفزيونية وأفلام طباعة الأوفست)؛ ولحظة اختُرعت آلة التصوير غير الملوّنة (والتي كان يحملها نادار بين صفوف الانطباعيين)، كان مونيه يبحث عن اللون اللحظي، أي اللون الذي يسيطر على لحظة من لحظات النهار سواء في الشتاء أو في الصيف، وبذلك خرجت مجموعة واجهة كنيسة روان، التي أنجزها على عدد من اللوحات، كل منها تلتقط الصيغة البصرية الزمانية العابرة خلال نصف ساعة. فإذا ما اعتبرنا أن عملية مونيه هذه كانت نبوءة علمية استدعت اختراع أنواع الفيلترات أمام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عـدسة التصـوير، فقـد كـانت خلف هـذه الارتجافـات الضـوئيـة حقيقـة فنيـة تتكشف بالتدريج، تعود إلى تـأثيرات شيڤـرول العالم الفيـزيائي الـذي كان مـونيه يـطبق أفكاره. فنظريات شيڤرول كانت موجهة في الأساس إلى مصممي السجاد، وبالتالي فإنّ الكثير من مادة نظرياته التجزيئية تعتمـد في وحداتها على خلية الحبكة (تقـاطع الخيـوط العمودية السَّداة، والأفقية اللُّحمة). ثم إنّ العديد من مبادىء تآلفاته اللونية كانت متأثرة بجمالية السجاد والفسيفساء الشرقي. وهكـذا كان مـونيه يحمـل ذكـريـات لا واعيـة عن ألـوان السجاد الجزائري الذي عاش معه سنتين، وتابع سينيال رحلته البحرية في المتوسط حتى وصل إلى فسيفساء أيـا صوفيـا، حيث تثبت من حقيقة التجـزيء اللوني. نحن لا ندري إذا كان لهذه التجزيئية دور في أعمال أمين الباشا اللونيـة؟ ولكن ما هـو أكيد أن التصـوير اللبناني في فترة الرواد الأربعة لم يدخل مغامرة التجزيئية، ولكنه تابع قناةً أخـرى متفرعة من الانطباعية الفرنسية، وهي الوحشيـة، التي تقترب مساحاتها المسطّحة المتجاورة من طبيعـة تفسير الـرباعي لـلانطباعيـة. في هـذا المنهج الأخـير يستعيد الفن اللبنـاني طبيعته الشرقية التي حركتها فيه نوازع الانطباعية نفسهـا، التي بدأت تكتشف العـلاقات اللونيـة في الشرق العربي والإسلامي، ابتداء من دولاكروا وانتهاء بهنري ماتيس مروراً بـأوغست رنوار. وهكذا فقد خرج الفن اللبناني من كآبة ألوان اللوحات الفاتيكـانيكية، ليستعيد شيئاً من أنواره ونورانية تصويره المشع الذي ورثه عن الزجاج المعشق المحلي وعن التعبير اللوني المسطح: البيزنطي ـ السرياني ـ الإسلامي، والمستخدم بعفـوية في الفنـون الشعبية والحرفية اللبنانية التي تحمل بصدق (غير ايديولوجي) تقاليد آلاف السنين، تجدهـا في زي بـدوية، أو طبق قش محفـوظ في متحف سرسق. وحين أخـذ المنظر اللبنـاني يخلع لبوسه الكتلي والمنظوري بحذر وتردُّد، كـان الدويهي أكـثر الأربعة شجـاعة في القفـز مباشرة من الصيغة الانطباعية الخجولة إلى جرآت المسطحات الوحشيـة ذات الألوان السـاطعة وغـير المركّبة، الصافية، المتعارضة والمتكاملة موسيقياً، وذلك بالتحول من ثنائية الغامق والفاتح إلى ثنائية البارد والحار، فمساحة ظل الأصفر هي البنفسجي المشرق، ومساحة ظل الأحمر هي الأخضر المشع، وظلال البرتقالي الناري تميل إلى الـزرقة، إلى ألـوان الزمـرد والعقيق والصبغيات الفردوسية التي نجدها في ألوان المنمنمات والأبواب اللبنانية، كما نجدهـا لدى أندريه ديران وهنري ماتيس.

***

لا بـد أن نجد رديفـاً في بيروت للجمـركي هنري روسـو (الفنـان السـاذج الـذي

اكتشفه ادغار ديفاس)، والذي رافق فترة الانطباعية في باريس، هذا الرديف هو خليل زغيب.

كان هذا الفنان يسعى في عكس منحى الاجتهاد الرباعي، فهو حلاق عصامي لم يدرس التصوير، ولكنه ولد في الفترة نفسها عام ١٩١١ ميلادية، واغتيل برصاص قناص في بداية الحرب اللبنانية عام ١٩٧٥ ميلادية[٦].

إذا كان فن الدويهي يقوم على التوازن بين الذكاء والعاطفة، ففن خليل زغيب يقع في الطرف المناقض ممثلاً للفن الساذج في لبنان، وإن كنا لا نعرف غيره (من الذين شاعت أعمالهم بهذا الشكل)، فإننا نعثر في الصالونات العامة على أعمال لبعض هواة الفن المتعثرين أو الكبار في العمر، الذين يعتمدون على صدق الارتباط بالمرئي وبالبحث عن واقعيتهم الذاتية. كذلك يعمل العديد منهم بصمت في القرى اللبنانية، يعبرون عن ارتباطهم المشيمي برحم الطبيعة اللبنانية الفتّانة ودون ادعاء بأنهم فنانون، إذن ظاهرة الفن الساذج شملت بعضاً من الفنانين العصاميين الذين علّموا أنفسهم بأنفسهم، واستقوا من الخيالات الشعبية (وأحياناً من الهلوسات الذاتية الطفولية) ما يناسب قصورهم الثقافي والحرفي... وكانت السلطات الثقافية الفرنسية - وكما فعلت في المغرب - تشجع بحماسةٍ هذه الاتجاهات المزاجية البكر التي لا تخضع لأي ناظم فني أو فكري سوى التلقائية المطلقة، ذلك أن هذا الاتجاه، ورغم إصاباته الاستثنائية، يلتقي مع تلك الصورة الرمادية التي توافق هوى مرحلة الانتداب والوصاية الثقافية. فهو تأكيد لتلك الهوية القائمة، لذلك استقبلت أعماله بحرارة في فرنسا، كما استقبلت أعمال الرباطي المغربي قبله، حتى أن إحدى لوحات خليل زغيب كانت معلقة في مكتب أحد المسؤولين في متحف اللوفر في باريس.

ولا يقع في الظن أن أعمال المعلمين الأربعة قد لقيت التشجيع من سلطات الانتداب بسبب وشائج القربى مع المدرسة الفرنسية في الرسم. فذوق المسؤولين عند الانتداب لا يتعدى العتبة الاستشراقية، وما الانطباعية بالنسبة إليهم إلّا تصوير لمناظر طبيعية ينقصها الاتقان.

وكما كان شيوع استخدام آلة الفوتوغراف (التصوير الضوئي) في لبنان انحداراً وانحساراً لفن البورتريه (الوجوه) الواقعي، فإن ما حفظته لوحات خليل زغيب من طقوس وموضوعات فولكلورية (من مثال اللوحة المعروضة التي تمثل مدرسة «الكتّاب» في

إحدى القرى، تحتوي على بعض من نشوة الماضي في مدرسة كان يا ما كان مدرسها وعصاه، والتلامذة وكراريسهم). . أقول إنَّ خليل زغيب كان قد انتزع من الفنانين تلك الهوية المصطنعة القائمة على خصوصية الموضوع، والطبيعة، مما سيؤدي إلى بحثهم عن الخصوصية خارج إطار متحف التقاليد الشعبية والعادات والفولكلور.

علينا أن ننتظر عام ١٩٤٣ ميلادية، وهو تاريخ الاستقلال وتحرر الفن اللبناني من الوصاية الغربية المباشرة التي كانت تتم عن طريق المبشرين والمبعوثين العسكريين والثقافيين، الأساتذة والمستشرقين. . . إلخ. إلى الاجتياح الثقافي غير المباشر.

بعد هذا التاريخ، سيتصدى التصوير اللبناني لمشكلة الهوية (رغم تواضع الاحساس ـ لدى بعض الجهات ـ بالانفصال عن الثقافة الأوروبية)، تلك المشكلة التي لم تعد تروي ظمأها خصوصية البيئة وتفرد سحر الطبيعة، والموضوعات الفولكلورية، ذلك أن المرحلة التالية للرباعي ستكون أشد التصاقاً بروح الأشكال والصيغ اللونية الموروثة، ومن خلال جوهرها الغرافيكي أو التجريدي، كأشكال الزجاج المعشق والفسيفساء والأيقونة والمنمنمة، ثم استلهامات الإشارات أو الخطوط ذات الأصول السريانية أو العربية. ومشكلة مركزية إشكالية الخصوصية الحضارية في التصوير في لبنان تشبه مثيلاتها في البلاد العربية الأخرى، فقد قضت في حالات متطرفة على أساليب بعض الفنانين واستهلكت إنتاجهم كدعوى أخلاقية بحقه، من أمثال فولكلوريات وجيه نحلة. وهذا ما دفع بالفنان شفيق عبود أن يدعو في أكثر من مناسبة إلى ترك هذه الأطروحة للاوعي، لأنها قد تقتل الحس بالشمولية، الذي يشترط في الفنون، كما أنها توقع اللوحة في بصمات التعصب القومي والإقليمي. والواقع أنه، ورغم أن شفيق عبود قد أقام في باريس منذ عام ١٩٤٦، وتفاعل مع الحركة الفنية لمدرسة باريس، ذلك أن انطلاقاته الأولى كانت من دماء تصوير بونارد والتجريد الغنائي الفرنسي وهو أحد مؤسسي صالون «La Réalité Nouvelle». أقول، ورغم كل هذا، فإن عطر اللون الأوسطي لا زال يَعْبَق برحيقه كالبخور في ألوانه المشرقية. إن مثال شفيق عبود يثبت على أنه يكاد يكون ضرباً من المستحيل. على الفنان اللبناني الإنسلاخ عن لبنانه، عن تلك الجزيرة الأوسطية البعيدة التي تعاني من نزيف هجرة أبنائها، والتي مهما امتدت طموحاتها في البحر تظل جزءاً من الشرق.

في هذا المخاض الجديد يعود الدويهي مرة ثانية رابع الطليعة الثانية في الفن اللبناني

المستقبلي: شفيق عبود من مواليد عام ١٩٢٦. أمين الباشا من مواليد عام ١٩٣٢. حسين ماضي من مواليد عام ١٩٣٨.

ورابع الطليعة الثالثة: بول غيراغوسيان من مواليد ١٩٢٦. رفيق شرف من مواليد ١٩٢٣. موسى طيبا من مواليد...

***

يبدو المزاج الفني للدويهي أقرب إلى مثيله لدى أمين الباشا. نحس عفوياً بهذه القرابة، أو المجاورة. الأخوة أو التوازي، ثم نتحرى أسبابها. فليس من السهولة بمكان الإقتصار في هذا التصنيف على فرضية المواجيد اللونية، وخصوصية طربها البصري المستخرج من أذن الشرق وعينه وقلبه، خاصة أن المسافة التي تفصل بين أسلوبيهما لا يستهان بها: الأشكال التجزيئية القريبة من شظايا الزجاج المعشق وعجائن دهان أبواب العجمي لدى الباشا، يقابلها صمت مساحات الدويهي وسطوحه المصقولة الكتيمة ومخنوقة التضاريس، تصخب بطبقة لونية عالية كالجمر الذي يقابل الصقيع. وليس مصادفة أن الباشا والدويهي قد تعلقا بالعشيقة نفسها، وتدلها بآثار الكنز نفسه: الأندلس زوجة أمين الباشا الإسبانية تكشف له محاسن جنات العريف وزمانات الوصل وزريابه، أما الدويهي فقد كانت الأندلس بالنسبة إليه أكثر من محطة، إنها أقرب إلى العودة الدائمة، الوطن الآخر بعد لبنان. في الأندلس ولدت مرحلة حاسمة من إنتاج الدويهي يسميها هو **«بالفترة المخضرمة»**، التي تقع بين مناظره اللبنانية وتجريداته الهندسية الشمولية، ولعل مرحلته الأخيرة هذه التي شهدتها إقامته في الولايات المتحدة ما هي إلا شرائح مكبرة من المناظر الأندلسية، في هذه الأخيرة وصل تبسيط المنظر إلى مساحات مختزلة تعلو فيها «أصوات» الألوان المتكاملة بالسمر والمقارعة، بالصدح والمواويل حتى الفناء، وهكذا تحولت لغة الظل والنور وبشكل نهائي إلى لغة الموسيقى اللونية، وتحوَّل حوار الألوان المتكاملة إلى حديث عشاق.

هل تذكرون دور هنري ماتيس في تحول الرباعي الأول من الانطباعية إلى المسطحات؟. ها هو من جديد يحضر في الفن اللبناني، ليس فقط في بعض التكوينات التشخيصية لأمين الباشا، ولكن في المفهوم العام **للسطح المقصوص الملون**، تلك المقصوصات التي دفعت بالتجريد الأميركي إلى الحد الأقصى من تبسيط السطح، واختصاره إلى هندسته الأولى، ثم بالاقتصار على التشييد اللوني وذلك بالغاء ضجيج،

وتطفّل البعد الثالث، العمق، والمنظور والحجم، والظلال. لم يعد مفهوم العمق في اللوحة مفهوماً فيزيائياً، مادياً، بل أصبح مرتبطاً بإحكام مواقع مخلوقاتها اللونية المهندسة، إحكاماً يمر من العقل إلى القلب، من الوعي إلى اللاّوعي، من الظاهر إلى الباطن، من أعمق الدواخل إلى عجائن أنابيب اللون.

في السنوات الأربع من أواخر أيام هنري ماتيس، أي ما بين ١٩٥٠ و١٩٥٤ (تاريخ وفاته في مدينة نيس الفرنسية)، يكتشف هذا الفنان طريقة في التكوين قائمة على استخدام الأوراق الملونة بالغواش وذلك بقصها مباشرة ولصقها على السطح الفارغ، بمعنى أنه استبدل الألوان بالأوراق، والفراشي بالمقص، في هذه المرحلة التي عرفت بالقصاصات «Le découpage» **«يتحد لأول مرة في الفن المعاصر الشكل باللون»**، ولا شك أن لمقصوصات ماتيس دوراً أساسياً في التأثير على الاتجاهات الهندسية التي تعتمد السطح الإقليدي في الحركة الأميركية، ومنها مجموعة الـ «Minimalistes» التي تنتسب إليها أعمال الدويهي الأخيرة.

لم يقف ماتيس عند حدود تبديل أدوات التصوير بالقص (وبما يوافق ضعف أطرافه نصف المشلولة)، بل كان يقترح هذا القص والتقطيع على مستوى التلاعب الرمزي بالكلمات، فيستعيد كتابة اسمه بهذا الشكل «Ma-tisse»، بمعنى قماشي، ثم يحذو الفنان الهنغاري المعاصر فيكتور فازاريلي حذوه فيقترح استبدال التشكيلية Plasticité بـ «Plasti-Cité» التشكيلية المدينية، إشارة إلى ارتباط الفن البصري الهندسي بالتنظيم المديني.

كان لا بد لي من هذا الاستطراد للحاق ببعض امتدادات كشوفات ماتيس العالمية، مذكراً في الوقت نفسه باستلهاماته المثبتة من صيغ الفن الإسلامي، وذلك في موضوع الاقتصار في البصريات على العناصر الحساسة الأولى: **السّطح ـ اللون ـ الفراغ الافتراضيّ**: مفاتيح ثلاثة لمجمل ما نعنيه اليوم بالتجريد في الفن المعاصر، وإحلال النظم الإيقاعية واللحنية والرياضية مكان النواظم الطبيعية.

وإذا كان حسين ماضي يعتمد في تشكيلاته على السطح المقصوص (شأنه شأن الدويهي)، فلا يمكن الإحالة في تلك الحالة إلى هنري ماتيس. ذلك أنه يستعير من الحفار البلجيكي إيشير (Escher) ذلك الإيقاع الملتبس بين الشكل والأرضية والقائم على الثنائية الجبرية (التبادل بين الأسود والأبيض)، وهكذا نعود من جديد لنسلك طريقاً آخر يؤدي

إلى «الطاحون» نفسها، **الأندلس**؛ فإيشير كان قد استقى أنظمته من زخارف الأندلس والمستقاة بدورها من نظام رقعة الشطرنج، وبما أن إيشير كان قد اعتمد التمثيل بدل التجريد، فقد حافظ حسين ماضي مثله على هذا التأويل، حتى أنه استعار منه صفوف الطيور وأسرابها الإيقاعية، محاولاً أن يستنبط من حركة هذه الطيور أنماطاً من البصريات التي تعتمد على الحزم الخطية المتوازية، والتي تصب في هامش التجارب الحروفية العربية[٣]. . وبالتالي فإن الحيز التشكيلي لدى حسين ماضي مثله مثل سعيد عقل، وسيلة للقراءة الإيقاعية الغرافيكية المرتبطة بترعرع الإشارات ضمن توالدها الدائم والحركي والمناقض للمخططات المعمارية الراسخة، التي تحصر شطآن اللون لدى الدويبي.

ورغم تخلي موسى طيبا عن صبوته الحروفية واعتماده التجريد الهندسي منذ اقامته في مدينة شارتر في فرنسا، وبالتحديد من خلال معرضه الذي أقامه العام الفائت في باريس، فإن المسافة التي تباعد بين التجريد الهندسي لدى كل من طيبا والدويبي تقع في أن معالجات الأخير تبدو أشد حزماً في قراراتها، تتحاور الألوان دون أن تتعاكس، وعلى العكس ففي حالة طيبا تدخل في مشكاة بلورية قزحية، تتماوج فيها الأشعة وتتزاوج بحيث لا يملك أي عنصر - سواء كان هندسياً أو تشيراً لونياً - أيَّ استقلالٍ لوني. إنه أشبه بعالم من الشظايا الزجاجية (كثيراً ما تكون هندسية مربعة أو مثلثة) تسبح في فراغ مشع، في عودة إلى مبدأ التبادل اللوني الانطباعي ولكن داخل منظر متخيل و«Comceptuel».

ولا يشكل التجريد جامعاً بين أعمال الدويبي وعبود بقدر ما يباعد بينهما للدرجة القصوى، فاللمسة الغنائية التي تمثل البناء الأساسي والنطفة المولدة بتداعياتها للتكوينات في لغة عبود البصرية لا تعرف لها مثيلاً في السطوح المصقولة والمحددة للدويبي، فعبود يرسم ذكرياته مثله مثل بونارد، يرصدها في حيز الولادة والتشكل العضوي والبيولوجي البكر. كل موجودات عبود الخلوية قابلة للتعديل والهدم والبناء ترصع فيها الألوان المشعة كالجواهر في المواد الحيادية، وتعيدنا إلى تلك الحالة السديمية البخارية في بداية تشكل الكون، وبالعكس فإن عالم الدويبي جبري منضبط، منسق لا يقبل الإزاحة، يشبه الخارطة الثابتة التي لا تحرك معالمها سوى الزلازل والبراكين.

إن الفرق الأساسي الذي يقع بين الدويبي وعبود يرجع إلى الخلاف العميق القائم بين **التجريد الغنائي** (l'abstraction Lyrique) الذي يعتمد على سلوك الفرشاة والفعل

الحركي (La Gestualité). والثبات الأبدي الخالد للجوهر الفرد الذي يتصور جماعة الـ «Minimalisme» قد توصلوا إليه بتقشفهم المتطرف في اختصار اللون والشكل، إضافة إلى أنه في الوقت الذي هاجر فيه عبود ـ وعن عمد ـ إلى الأشكال الغربية، لا يزال الدويهي يحمل مقياساً لنغمه الشرقي، يقيس على أساسه سلالم استلهاماته من الفن الأميركي. ومهما يكن من أمر، فإن ذاكرة الدويهي لا يمكنها أن تفلت من الوشاح الشرقي في اللّون.

ولن نجد أي اتفاق بين منهج اللون الصافي الدويهي والصفات العمودية الغيراغوسيانية والتي تمثل أصلاً أشباحاً تمثيلية. واختلافاً من نوع آخر مع الاتجاهات الغرافيكية متعددة الاتجاهات لدى رفيق شرف، والتي يغلب عليها الطابع الفكري ابتداء من طيوره الرمادية التي حملها من السماء القلقة الاسبانية وانتهاء بحروفيته التي فاجأنا بها في المعرض، مروراً بفرسانه (عنتر والزير) الذين استعارهم من الفنان الشعبي الدمشقي صبحي التيناوي. إن اختلاف الدويهي مع العديد من أمثال هذه الاتجاهات يكشف عدم قابليته للإلتصاق بالمعاني التعبيرية والإيديولوجية. فهو لا يعثر على شاطىء أمانه وسكينة فردوسه خارج أشرطته اللونية المطوقة لِباحتِهِ الرحبة: تعبير تأملي بطيء، ولكنه أكثر شباباً وحيوية من تجارب أحفاده: حسن جوني (من مواليد ١٩٤٢) وسيتا مانوكيان (من مواليد ١٩٤٥). وقد يمتد أمام جيل علي شمس (من مواليد ١٩٤٣).

***

في أمسية افتتاح المعرض الذي نحن بصدده (مئتي عام) ينال الوجد من سيدة لبنانية مهيبة، فتمسك بهامة صليبا المديدة بعد أن تأملت لوحاته «وتقرطه بوسة» رنّت أصداؤها في جنبات معهد العالم العربي، وهي تقول بغبطة وفخر عفوي: **«تقبرني، أنت ملك التصوير»**، فيعلو وجهه الوسيم الفتي وشاح ابتسامة رضى تحمل خفر ابن الريف اللبناني. في القاعة نفسها، كان هناك معجبون آخرون بفن الدويهي يعدّونه ثروة لبنانية، فقد أثار حفيظتهم امتلاك اللوحات المعروضة من قبل أصحاب المجموعات ـ وعلى الأخص صورته وصورة والدته، كان يصعب عليهم بيع ثروة لبنان الثقافية. وبما أن جبران قد توفي، فيجب محاسبة الدويهي، وذلك برفع شعار: **«انقذوا فن الدويهي.. من أيدي الدويهي»**؛ فأعماله مثل أعمال جبران: مكانها الطبيعي هو المتحف ولا تجوز بعثرتها ضمن مجموعات خاصة..

لقد فات هؤلاء (في غمرة حماستهم لفن الدويهي)، أنه يعيش مثله مثل أي فنان ناجح من تسويق أعماله الفنية فقط، بل يُعَدّ سعيد الحظ لأنّ لديه معجبين من أمثال هذه السيدة، يحاولون دوماً إقتناء فلذات أكباده.

II - أشرعة المساحات المقصوصة
وألوان طائر الفينيق

يتّهم الأب «يوحنا صادر» النقد الغربي بعدم فهم فن الدويهي وبأنه: **«لم يتعدّ ما كان إلا تلميحاً إلى شيء، ودوراناً حول أبواب هيكله ولم يدخلوه»** (محاضرة عام ١٩٧٧).

تتحلّق قزحيات الدويهي حول باحة مركزية، كما تدور الكواكب في مجراتها حول الشمس، تحتمل هذه الحلقة الكونية الحومانية شتى العلاقات اللونية ذات الاحتمالات اللاّمحدودة.

لكن هل يملك مركب الكلمة - بعد أن استكان الدويهي إلى شواطىء تجريداته الهندسية - القدرة على الإبحار في مجاهل أوقيانوسها؟

في لوحاته تغرب الكلمة، وفي ألوانه تغيب الحكاية، والخوض فيها كحديث الغائب عن الغائب!

تصاويره هذه تحمل خطورة الرمال المتحركة، كلما تطاولت الكلمات وتمطّت ابتعلتها الرمال. مع ذلك ففننا يستحق المغامرة، علينا أن نجازف بالغرق أو السقوط في الأبدية. علينا أن نجازف، تماماً كما تغامر الفراشة وهي تدنو شبقة من حريق النار والنور.

تنبت اللوحة - دوئما قاعدة، فإنجازها أو حملها وولادتها تأملية بطيئة حيناً، أو تقذف بجنينها نزقة وبطفرة مباغتة حيناً آخر. يقول الدويهي:

«بعض اللوحات تستغرقني شهوراً، وأخرى لا تحتاج إلى أكثر من بضع ساعات وأحياناً أرسم طوال يومين أو ثلاثة دون توقف» («النهضة» - نيويورك).

تنبت اللوحة كالبذرة وتفرّخ بستاناً محتشداً بالجذور والجذوع، تتشكل لوحاته من تداعيات وإسقاطات لا نهائية، مدفوعة بشبق الخلق والتوالد، مثلها، مثل متاهات

الغـرف السحريـة في ألف ليلة وليلة، مكـان يقـود إلى خلوة ولحن يفضي إلى صمت وهكذا. . .

يحمل وليده في دهور ثم يضعه شيخاً حكيماً، والعبور إلى محرابه توق إلى سباحة من نوع آخر، سباحة في أصداء الأزرق والأحمر وإرتحالٌ مع «القرار» و«الجواب». . سباحة في بحر آخر، يفنى لهاثه بين ألوان مد وجذر كما نموت ونحيا بين كل شهيق وزفير. .

في تجريدات الدويهي تغيب الكلمة، كما يُمحى اللون الأبيض في الجدار الأبيض. ورغم أن أعماله بطبيعتها لا تتحمل الزرع الاصطناعي للحرف والكلمة مهما كانت، فلا يمكن أن ننكر أصالة التجارب التي جعل من هيكلها العظمي خطوطاً سريانية أو خطوطاً هندسية كوفية، تحمل المستوى الابداعي نفسه، وفي المعرض مثالان حديثان عن هذه النماذج وصفت بشكل أفقي، ولكن تجاربه الحروفية الأصيلة تظل نادرة، فقيمته الأساسيّة تقوم على الابتعاد عن الامتزاج بالأدب والكلمة والحرف. .

ويحاول عيسى مخلوف أن يجد في هذه الأعمال المحدودة علاقة متينة مع سياق بحثه الفني والتصوفي، يقول:

«لا يمكن اعتباره حروفياً بالمعنى المتعارف عليه، لأن الحرف عنده كما عند المتصوفة العرب الكبار دال ومدلول في آن واحد وليس رديفاً للوحة، لا يأتي قبلها أو بعدها، إنما يشكل مداها وقوامها وحرارتها الداخلية الخفية» (اليوم السابع ـ الاثنين ٢٢ حزيران سنة ١٩٨٦).

وعندما تغيب الكلمة تحضر الموسيقى!

دعـونا ننصت إلى فـراديسه البصريـة، إلى مواويـل وصالـه واتّصالـه ووجـده، إلى حفيف العشق بين فضاءاته الزرق والتهابات براكينه. . فلنبدأ سياحتنا بالحديث عن عاشقين لا ينفصلان: الشكل واللون.

***

إيقونة الإيقونة والاختصار في التعبير
(البلوغ الصوفي في اللون الصافي)

«لقد خلق صليبا الدويهي إيقونة الإيقونة. وستظل ايقوناته الجديدة هذه تحدثنا في هذا الوجود عن علاقاتنا بملكوت الأشياء التي لا تفنى ولا تتغيّر» ـ الأب يوحنا صادر[٤].

لم تقتصر بدايات الدويهي على تصوير المناظر اللبنانية المحلية، بل كانت مترادفة بعد عودته من إيطاليا وفرنسا مع التصوير الكنائسي الموراني، فنجد أنه ابتداءً من عام ١٩٣٤ (أي بعد عودته من إيطاليا) يكلفه البطريرك أنطوان عريضة بزخرفة صور جداريات كنيسة الديمان، ثم صور كنيسة مار يوحنا في زغرتا، وقد كلف في عام ١٩٧٢ ميلادية بتصميم الزجاج المعشق في كنيسة محدثة: دير مار مارون في عنايا، تصوِّر سيرة حياة القديس شربل وشجرة الصليب، وقد جبلت الألوان بأنوار السماء، وللأسف فقد دمرت هذه الشواهد الفنية للزجاج المعشق، أثناء إحدى الهجمات في الحرب وقتل الأب فارس نصر (٤٥ سنة) في أثنائها.

في أعماله الزجاجية الملونة الأخيرة والتي ضاعت بهمجية الحرب، نعثر على تلك المصالحة الشطحية بين تجريداته وتلك المادة النبيلة الضوئية، بعكس بدايات رسومه الدينية التي كثيراً ما كانت مهجنة صعد فيها إلى رسوم الفاتيكان بسلم أعرج بدلاً من استلهام التصوير المحلي والبيزنطي، حتى أنه في العديد من الحالات كان ينقل الحواريين، ويلبسهم لباساً عربياً، يقول هو نفسه:

رسومي تزين معظم كنائس الشمال اللبناني خصوصاً سقف الكنيسة البطريركية في الديمان (. . .) وكنت أول من رسم المسيح وأتباعه بلباس عربي واستعملت الخط العربي فيها». (الحوادث ٤ - نوفمبر، عدد ١٦٧٠)

والعجيب أن لوحاته تكشف دراسته التأملية وإعجابه بالفن الشرقي والمحلي، وإن لم يكن يحب أن يعطي للأسماء مسمياتها، يبتدىء من الفن الإيقوني المسيحي المحلي والبيزنطي وينتهي بالفن الإسلامي خاصة في الأندلس، مع ذلك فهو يصرح إلى لويلز الصحافي الأميركي قائلاً:

«عندما أزخرف الكنائس الشرقية في لبنان أو نيويورك أستوحي أسلوبي من الفن البيزنطي» (مجلة النهضة - نيويورك، ١٩٦٦ ميلادية).

إنه نوع من ادعاء الوعي المتأخر وإلصاقه بمادة تنفي هذه الأطروحة، فروحانية الدويهي الكامنة في تصويره تشكل **«الوثبة الحية»** التي ضخّت المعنى والانفعال الباطن في تجريداته، مع ذلك فهو ينسحب من تهمة ينابيعها الإلهامية مدعياً:

«ليس لدي أية دوافع دينية عندما أرسم، ولكنها تكشف عن ذاتها تلقائياً لأنني

ولدت ونشأت في محيط ديني. فعائلتي هي عائلة بطاركة، ومطارنة، وكهنة» (مجلة «النهضة» ـ نيويورك).

من هذه الروحانية التي يحاول علمنتها، سيرتقي بجناحيْه إلى شفافية شظايا الزجاج المعشق ويحمله إلى أعماله التجريدية التي تعكس ذلك المعنى القدسي الباطن في نقاط تلاحم وتحالف الضوء واللون.. لذلك فالأب يوحنا صادر يعتبر لوحاته الحديثة: **«إيقونات معاصرة»**(*) **«وأنه قد حول الرسل في زغرتا إلى رموز، وانتقل من الذي ندركه بالبصر إلى ما لا ندركه إلا بالفكر المجرد»**(*).

***

عرف العرب الصفر، والواحد ووحدانيته، عرفوا تربيع الدائرة وتدوير المربع، وقالوا في الشعر: «الفن الإلماح»، وكانوا يسعون ما أمكنهم أن **«يجعلوا من رسائلهم تواقيع»**.

لقد صوّر قرآنهم الكريم «الصراط المستقيم»، وميّز نبيهم العظيم ساعة الفجر بـ **«تبيّن الخيط الأسود من الخيط الأبيض»**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مصورات الدويهي ما هي إلا وريثة لهذه الهندسة التقشفية، كما هي وريثة الفَناء في الواحد. يقول صليبا الدويهي:

«الجديد اختصار للقديم» «فأنا الكاتب الذي يختصر كتاباً بصفحة واحدة ثم يختصر الصفحة الواحدة بسطرين» (الحوادث ـ ٤ نوفمبر، عدد ١٦٧٠).

فنّاننا يُسقط القشور ويصفّي اللب حتى لا يبقى منه إلا اللباب: تصبح أحجامه أصفاراً، وخطوطه أصفاراً والظلال كذلك. مساحاته صافية كالصومعة الموصدة، كدرع سلحفاة، أو كصدفة تنطوي على محارة، مساحة مصقولة بلا كتابة، يحمل كل سطح منها تخمته من لسع الحرارة وقرص البرودة، كشظايا قزحية من الزجاج المعشق المسلوخ عن فواصله المعدنية السوداء. لون نور يجاور نور لون، ونور يذوب في نور. يعود الأب حنا صادر ليبلغ مع الدويهي هذا المعراج:

«في لوحاته التجريدية أكثر من اللون. انني أرى عبرها تاريخ الفن الشرقي الأوسطي عصارة روحانية للمتصوفين (...) تلك التي ظهرت قبل أربعة آلاف سنة

قبل الميلاد على الفرات، وتوارثها فنانو بيزنطة وحملها الموارنة إلى مغاور لبنان لتزيين كتب أناجيلهم» (المصدر السابق).

في تلك العدة البصرية المختزلة يتآحد الشكل واللون ويتوحّدان، وتلاحق العين تزامن اللون مع اللون، تماماً كاللقاحات التي تجري بين قصاصات ورق الغواش، المتجاورة والمتآخية في آن واحد. قصاصات سليلة مقصوصات مقص هنري ماتيس.. يقول الدويهي في هذا الخصوص: **«الألوان تتزاحم بين مد وجزر، تدفع وتجذب بعضها البعض بصورة مستمرة جاعلة من اللوحة صورة حية»** (النهضة، المصدر السابق).

فالحركة في تلك الأحوال بصرية وهمية تصدر عن حناجر الألوان المتكاملة، والتي تسقط في أذن الشبكية ألواناً استشراقية متوحشة، كلما اتسعت شطآن الاستراحات المحايدة فيها ازداد اللون المرصّع الصافي، تفجراً وتوهجاً وتلألؤاً، كما تترصع الجواهر الملونة في بطن الخاتم الفضي..

وتحضرني في تلك المناسبة جرأة «بول جوجان» عندما صرّح بنزق كبير في رسالة له إلى زميله موريس دونيس **«إن اللوحة ليست إلا قماشة تحمل خطوطاً وألواناً»**، وصليبا يختصر هذه الأطروحة، فيهمل الخط ويقتصر على اللون.

تُحقن حدة برودة وحرارة الألوان بالتدريج وبطريقة جماعية اوركسترالية حتى تبلغ ذروة السخونة والصقيع، وذلك بتوضّع طبقاتٍ من اللون المصقول وبشكل تراتبي، تماماً كما تتصاعد أصوات «الأورغ» «وأوكتافاته» من الأسفل إلى الأعلى حتى تصل أنفاسه إلى ذروتها الصوتية في فناء الكنيسة.

في هذه الطبقات التي تخفي بعضها بعضاً لا نعثر على أثرٍ لفرشاة، فالسطح صقيل، والقرار فيه هادىء مستديم، كلون البحر من الداخل، لذلك فالدويهي لا يرسم أبداً وفي أية مرحلة من مراحله، بالألوان المائية (اللهم إلا في التحضيرات الورقية).

اللون يجانب قرينه يتآنسان ويتأنسنان، يتحاوران حوار العاشق العارف والذي تختزن حكمته شمس الشاطىء اللازوردي اللبناني، وحيث لم يذكر في تاريخه ما إذا كان «طائر الفينيق» يحلق في السماء أم في البحر، ولكننا على ثقة بأنه كان يعيش في أرضية مصبوغة بالنيلة الكحيلة الزرقة ـ (وهذا ما يذكرنا برسام المناظر الأميركي الذي كان يصرخ في الطيور منبّهاً إياها ألا تلوث أقدامها في أحبار البحر). ـ كل ما نعرفه أن «طائر

الفينيق» (مثله مثل طائر العنقاء والسيمورج والديك الياباني) لا يحدّه رسم ولا تخطيط، يتحول في طرفة عين إلى آلاف من الأشكال القزحية الملونة، يلتهب ويولد من جديد، متحوِّلاً من طقس ملون إلى آخر أشد صخباً، ومن قياس إلى آخر أكثر ابتعاداً.

صليبا يتعقّب جثة طائره الغارقة مع المركب الفينيقي في أزرق مديد لا تحدُّه شواطىء. . . في هذا البحث الدؤوب يخبرني الدويهي أنه في كل مرة **«يبدأ فيها لوحة ما يحس كأنه يبدأ معها مهنة الرسم»**. إنه القلق المرتبط بحرفة الخلق والذي يعاني منه الجميع.

النسبية والتشكيل الصفيري «Minimal Art»

يدين الدويهي الإتجاهين الفنيين اللذين كانا يسيطران على الساحة الأميركية في الخمسينات: **«الفن البصري** «Optique Art» الذي يعتمد على ألاعيب الفيزياء البصرية، على شعوذات الحيل الغرافيكية، ذلك أنه يرى فيها جملة من السفسطائية البصرية التي تؤكد الأطروحة وتنفيها في الوقت نفسه، «**والفن الشعبي Pop Art**» الذي يستعيد صور العالم الإستهلاكي اليومي، الرتيب والوحشيّ.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وها هو يلخص موقفه من هذه الاتجاهات في حديث تم معه من قبل الصحافي الأميركي ويلز في مجلة النهضة (مصدر سابق). يقول عن الفن الأميركي:

«نشهد الآن بدعتين حديثتين ـ حركتين تُعرفان بالفن البصري الأوب آرت، والفن الشعبي بوب آرت، الأولى كناية عن خدع بصرية تحير وتضلل العين، والثانية مجرد تقليد لفقرات ورموز مبتذلة من الثقافة الشعبية، ولكن أياً منها في رأيي لم تتجه نحو مستوى فني رفيع، وأظن أن الأسلوب الذي يعرف بـ «الحد القاسي» هو الذي سيسود في السنوات القادمة».

وما يقصده «بالحد القاسي»، هي الاتجاهات الهندسية التي دعيت فيما بعد بالـ Minimal-Art، والتي تعتمد على الجملة القصيرة والمختزلة في التعبير: الشكل أولاً واللون ثانياً، «**فالخط هو أقرب مسافة بين نقطتين**»، من هنا جاءت الحدود القاسية المحدودة بخطوط مستقيمة، أما بالنسبة للون فيظهر في الاقتصار على الأبجدية اللونيّة، النقطة الأولى كان قد اعتمدها **مالڤيتش**. أمّا الثانية، فقد أقرها تصوف «**بييت موندريان**». أمّا مقصوصات هنري ماتيس الفرنسية فقد آلفت بين الطليعة الروسية في

الأول والشجاعة الهولندية في الثاني. . لذا فإن هنري ماتيس يُعد المصدر الأساسي للـ minimal-Art، في مرحلة مقصوصاته الورقية.

إن خصومة الدويبي الأساسية كانت تجابه مادية الإتجاهين: الأوب والبوب (اللذين يستعمرهما الحس والغريزة، ونفي البعد الروحي في الفن المعاصر).

ومهما حاول أن يتصالح مع أمركة هذه الاتجاهات التي أثرت على إنتاجه الأخير، فإن روحانية الشرق كانت توشح أعماله الأميركية من طرفيها: البناء الهندسي واللون، وهذا ما يعنيه باعترافه التشكيلي السابق: **«أبدأ الرسم بأشكال متناقضة متعارضة ثم أصالح بينها»** (النهضة - نيويورك).

كان بحثه حثيثاً في استخراج مطلق الشكل واللون، فقد ارتشف في فترة تفتّحه الفني ما طاب له من تلك المساحات المتلألئة والتي تكمن اشعاعاتها الخالدة الميتافيزيقية في رحم الإيقونة السريانية والبيزنطية، وفي حنايا المنمنمة الإسلامية، وفي ألوان زجاجها المعشق وفسيفسائها البلّوري العاكس للضوء، وفي سيراميكها الأزرق والفيروزي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللون لديه يعانق اللون أو يمسه بترفّق، في حوار لا ينقطع بين متجاورين متكاملين، فالأزرق لا يبلغ حيويته الضوئية: إلّا في مناخ ناري والعكس صحيح. في هذه المقاييس المرهفة **«والنسبية»**، ينسلُّ شريط نحيل من الأحمر القاني فينعش باحة عملاقةً من الأخضر الفيروزي، كل لون يحلل موقعه الأبدي، ولا يقبل أي تعديل أو احتيال.

تتحالف سكونية الهندسة وحيوية اللون في خلق توازن نسبي، فالمساحة الباردة العملاقة توازنها قصيصة حمراء، وهكذا. . تجري هذه التكوينات على الأغلب في لوحات عملاقة ذات قياس أميركي على الطريقة المتحفية.

يحاول الفراغ الداخلي أن يفلت من الإسار الهندسي للوحة، ذلك أن تركيبه العام يشبه شريحة صغيرة مقصوصة من مخطّط كبيري مجدول في الذاكرة، لعله نظام البيت العربي ذي الباحة المركزية (القلب الذي تلتف حوله وتسعى حجيرات المسكن) ولم لا تكون تلك المناظر الخلوية التي درج على تصويرها في ريعان شبابه، خلف جبل قاف، وخلف جبل لبنان وفيافيه المترامية الأطراف. إن مثل هذه النسبية التخيلية تجعل من تكويناته الحديثة مقاطع مكبرة من مناظره القديمة، أو بالأحرى من علاقات الظل والنور

في «المرحلة المخضرمة» الأندلسية، والتي تشكل جسراً بين انطباعية شبابه، وجزائر تجريداته التي حط فيها رحاله... إن معنى النسبية يجمع في عوالمه الشمولية صفات الفلكية والكونية والذرية في آن واحد، مما يدعونا أن نَسترقَ النظر إليها من عدسة الميكروسكوب والتيليسكوب في آن واحد، الجهاز المكبر والجهاز المقرب، من خلال تطابق اينشتايني بين العالم الذري الخلوي الصغيري، والعالم الفلكي الكبيري، كما يقول جلال الدين الرومي:

«وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر»

وهكذا يعطي صليبا لأشكاله المتمفصلة أبعاداً متباعدة وقياسات ذات فروق كبيرة، مشكلاً تكويناً عاماً يوحي بالتمدّد والتقلّص حتى اللانهاية، مستحضراً المسافة النسبية بين المشاهد المجهرية والمشاهد التلسكوبية: من قطرة الماء إلى بحر الظلمات، لذلك فهو يتناول شريحة مكبّرة حتى اللانهاية من مناظره اللبنانية أو الأندلسية، بحيث يبدو الفرق بين الظلال الممتدة والمساحات أقرب إلى التجريد منه إلى التشبيه، وذلك قبل أن تتحول هذه الشطحات الخجولة إلى بنية خلوية تتساقط من شفاهها دلالات المنظر وتلغى تعيينات المرئيات والأمكنة..

لعل أهم ما كتب عن الدويهي بالانكليزية، مقال الناقدة الأميركية إميليا هاريسون لمناسبة مشاهدتها للوحاته لأول مرة في متحف كارولينا الشمالية، حيث شارك في معرض تجريدي ـ أوكتوبر عام ١٩٧٨، وهي تتحدث عن جمالية: The minimalist esthetic تقول:

«يتبدّى في لوحات صليبا الدويهي التعبيرية التجريدية والمعروضة حالياً في المتحف الفني لكارولينا الشمالية: إنفجار تكتنفه الأسرار. (...)، لا شك أن أعماله الأخيرة هي الأشدّ وقعاً (...) لأن اللون فيها قد تحول إلى قوة محركة للمشاعر البشرية (...)».

فإذا كان المربع اختصاراً للمستقبل، فأشكال صليبا المهندسة تختصر مساحات الظل والنور التي كان يعالج بها موضوعاتها التمثيلية، أما تداني الأطراف الحادة للأشكال المتطاولة عمودياً وفي زواياها الإبوية، وتنائي حدودها المحزوزة بشفرة حادة، ما هي إلا إختزالٌ لتلاقي «المشربيات» (المتقدمة عن حرف الأبنية الطينية الشائعة في الأحياء الشعبية في الشرق..)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتابه إميليا هاريسون فتقول:

«ترحل ألوانه من الأحادي إلى الثنائي، ومن النبرات المنسجمة إلى النبرات المتعارضة، من الساطع إلى الخافت (...) من الكبير إلى الصغير، ومن المزوّى إلى المقوّس (...) لتوجه العين من اللون المحوري المهيمن إلى الضفاف الخارجية، ثم لتعيدها من جديد إلى الوسط».

إن التحول اللوني لدى صليبا من الانطباعية إلى الوحشية إلى البصريات المشبعة ذات الطبقات العليا، جعلت لوحاته الأخيرة مستحيلة التصوير بدون ألوان، لذا فأغلب أعماله المنشورة في الطباعة بالأسود والأبيض لا تعطي أية فكرة عن نقاط القوة لديه، والتي لا يمكن أن يبلغها المصاب بعمى الألوان إلا عن طريق تقريبها بالطبقات الصوتية العالية للأوبرا..

مثل هذا التحول افترض فيه الخروج أولاً من المرسم إلى الطبيعة، والإقتصار بالتدريج على الضوء الطبيعي، وهو ما يقره في حديثه مع مجلة النهضة - نيويورك:

«كان من عادتي قبل بضع سنوات أن أرسم في الليل فقط وأنام خلال النهار، أما الآن فقد عكست الآية لأنني أحب أن أرى نور النهار».

في تكويناته التجريدية ينسحب **«اللون المسيطر»** الذي كان يصطاده لتعيين اللحظة الضوئية في المنظر، ليحل مكانه **«شكل مسيطر»** يسميه هو نفسه **«بالفُسحة»**، ساحة عملاقة ذات لون حاد تترصّع حولها شظايا هندسية قزمة من جواهر الألوان التي تحمل شدة لون الفسحة، مع اختلافها في الحرارة والبرودة..

لعلها محطات ثلاث في مغامرة عمودية المسار تمر عبر: **لبنان - الأندلس - الولايات المتحدة..**

لم يكن الدويهي في يوم من الأيام رساماً وصفياً للمناظر، ذلك أن مناظره شأنها شأن تجريداته تقوم على التنزيه وترفض معنى التشبيه والمطابقة الأمينة. وما الفرق بين التمثيل (المنظر) والتجريد سوى فرق في الدرجة فيما ندعوه بالمفهوم المطلق Le Comcept، لذلك فكثيراً ما كان يعتمد في تصويره للمناظر على الذاكرة، أو على الأقل على إعادة رسم المخططات الأولية بمعزل عن الطبيعة، وهو ما حصل مراراً في صور الأندلس. فالواقع بالنسبة إليه آنيّ (في حقل الرؤيا)، خاصة وأنه في حالة حركة دائمة

وفق صيرورته الداخلية وتحولاته الضوئية، كان يملك عادة تأمل الموضوع المصور طويلاً ثم يرسمه بسرعة، يمدُّ صنارته في المنظر، ينتظر حتى يصطاد ما هو جوهري في الأشكال والألوان (تماماً كما يفعل «جاك فيللون»، ولكن بدون خطوط. . .) منعشاً إنفعاله بكل ما ينفحه ذلك المناخ الجبلي من أصوات وروائح وأضواء لاعبة، وعربدات أوراق وظلال. . . وكثيراً ما كان يستعيد المنظر في مرسمه مسترجعاً نواظمه الهندسية الأولى، ومفردات أبجديته القزحية، ومن جديد كلما حاولنا اللحاق بذلك التحول المتدرج ذي الاتجاه الأحادي: من المناظر إلى النظم الهندسية المجردة نكتشف المعراج الذي يبدأ بالدهشة ويحط بُراقهُ في الفراديس المتخيلة الموعودة، المسكونة بالغبطة والسكينة.

لقد أفاده الخروج من عباءة لبنان بتوجهه إلى الولايات المتحدة، الخروج من الشهرة السهلة والتعميد النقدي الحنون المترفّق. . والهجرة إلى نقاد مجهولين، ناهيك عن أن هذه الهجرة ستكون غذاءً روحياً كبيراً في ألوانه، تؤكد انتماءه إلى الشرق.

ألوان مصبوغة بالحنين الشمولي الذي تجاوز العصبيات الضيقة؛ في الولايات المتحدة يغامر بالعودة من جديد إلى الصفر وهنا تكمن شجاعته، وتجديده الدائم لشباب فنّه، وقد انتظر سنوات طويلة (لا ندري عددها من تصريحاته) مستضافاً في البيت الماروني، في نيويورك، قبل أن يدخل ساحة السباق العالمي في التصوير، مسلحاً بالمعرفة والحساسية والإتصال الشمولي بفن الغد. . . فبعد تقلّده للوسام الذهبي للأكاديمية الإيطالية في الفنون (منذ عام ١٩٧٣ ميلادية)، يذكر اسمه في الموسوعة الفنية العالمية التي تصدر بأربع لغات، ثم تتسرب أعماله إلى المتاحف الأميركية بالتدريج (لا ندري عددها من تصريحاته)[٦]، ويشارك في المعرض العام للفنانين الهندسيين الكبار، من أمثال: واسيلي كاندينسكي وفيكتور قازاريللي، وذلك في متحف: «Musée Guggenhein de New York».

ويقتني متحف كالكوتا في الهند لوحتين من أعماله، كما اقتنى منذ ثلاث سنوات معهد العالم العربي في باريس ثلاثة أعمال من تجريداته الحديثة. .

ولعله من الخطأ الفادح التسليم بسهولة ذلك التصنيف التبسيطي والتعسفي الذي درج عليه النقد العربي والأجنبي، والذي يرى أن مرحلة «المناظر» البيئوية تنتمي إلى لبنان وأرزته، ومرحلة التجريد الهندسي تغريبية تنتمي إلى الفنون والتجارب المعاصرة في الولايات المتحدة. ولكن بعض النقاد الأميركيين المتنوّرين ينسبونه إلى أمه: الشرق، فقد

سمته الجمعية الثقافية اللبنانية الأميركية في فيلادلفيا عام ١٩٦٧: «**الفنان الشرق الأوسطي البارز في الولايات المتحدة**» (النهضة - نيويورك).

كما أن الناقد آرثر فورمنتي ذا الأصل المكسيكي يكتب في صحيفة الاينفرساليس (l'Universales) المكسيكية (نشرتها مجلة «المكشوف»، عدد ١٩٤٤):

«**تستوعب لوحات الدويهي الحديثة ما تحمله ألوان بلدان الأبيض المتوسط وما يذخر به لبنان من أساطير، وما يتفجر في الشرق من الوحي**».

ولعل الدويهي نفسه قد شارك في هذا الإلتباس، فبتحوله من المناظر اللبنانية، التي أحبه الناس من خلالها، لم يحب أن يخسر إخلاص زبائنه الأول، فصار يستعيد صور مناظره القديمة في المرسم سراً ويجهر بالتجريد في التظاهرات الفنية العالمية، وقد أقيم معرض شخصي لمناظره عام ١٩٨٨ مخصص للجالية اللبنانية في لندن، اقتصر على مناظره القديمة، (أقيم المعرض في آرجيل غالوري ما بين ١٦ نوفمبر و٣ ديسمبر)، وقد صرح مرة لمجلة النهضة: «**إنَّ الفنان لا يمكن أن يكون تجريدياً إلا إذا كان قد ابتدأ بالفن الكلاسيكي**».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقع، أن ذاكرة الفنان لا تقتصر على الملامح الخارجية للموضوع، بل تخزّن ما هو جوهري وأبدي فيه، وسنوات العزلة الطويلة للدويهي في الولايات المتحدة كانت كفيلة بأن ينشط جهاز الذاكرة في اختصاراته، وذلك باستبطان وامتحان ما هو أساسي في مرحلة المناظر.. ذاكرة كانت تبحث خلال سنوات العزلة عن لآلىء مركب فينيقي غارق في بحر الظلمات..

ذاكرة عنيدة تنبش جثث المراكب واللآلىء، لتستعيد أجنحتها في الحيز التنزيهي، شابة متجددة مثل ولادات «طائر الفينيق».

أسعد عرابي

[باريس]

الهوامش

(١) وهذا مما يولّد انطباعاً بأن المعرض كان فرصةً لعرض بعض المجموعات الخاصة وتسويقها أكثر من تقصّي المرتسمات الأساسية في مسيرة تشكل شخصية كل فنان.

(٢) سجل هذا الاغتيال بداية مأساة الحرب اللبنانية، فكان أول الشهداء الفنانين الذين راحوا ضحايا سنوات الاحتضار والانتحار، وقد عرف منهم: سهى طوقان التي قتلت وهي تحاول انقاذ صحفي فرنسي من عملية خطف، وابراهيم مرزوق الذي قضى نحبه بانفجار قنبلة وهو ينتظر دوره أمام أحد الأفران. . وكثيرون غيرهم.

دون التعرض لوفاة الفنانين الذين قهرتهم الظروف القاسية الصعبة، من أمثال المسرحي الكبير شوشو، والملحن فيلمون وهبي، والمطرب نصري شمس الدين.

ناهيك عن هجرة العديد من الفنانين من أمثال صليبا الدويهي الذي انتقل من الولايات المتحدة إلى لندن فباريس.

(٣) تملك تجربة الدويهي الحروفية خصوصية جمالية، تباعد بينه وبين الحروفيين العرب الآخرين بشكل عام؛ وسيكون لنا عودة إلى هذا الموضوع في الفصل الثاني.

(٤) محاضرة ١٩٧١. منشورة في عدد النهار، السبت ١٩٧١/٣/٦.

(٥) المصدر السابق.

(٦) يصرح إثر معرضه في لندن ١٩٨٨ لمجلة الحوادث (عدد ١٦٧٠ ـ ٤ نوفمبر) قائلاً: «لدي رسومات معروضة في أكثر من واحد وعشرين متحفاً وصالة عرض، الأمر الذي يدفعني لأن أخرج أعمالي على أعلى المستويات».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(حوار مع صليبا الدويهي)

الفراغ الممتلىء

أدونيس: إنها لمناسبة طيبة أن نلتقي والصديق الفنان صليبا الدويهي. حبذا لو تحدثنا عن تجربتك الشخصية أولاً، ثم عن كيفية انتقالك من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الحديثة.

صليبا الدويهي: درست أصول الرسم بمدرسة الفنون الجميلة على أساتذة كبار. وأذكر أنني حصلت على درجة $\frac{19}{20}$ أثناء امتحان جرى آنذاك، كما أذكر أيضاً أن بلدية باريس منحتني جائزة «البوتيتشلي». طبعاً، كنت قد تعلمت الرسم على يد الأستاذ حبيب سرور في لبنان. وبعد مجيئي إلى باريس دخلت المدرسة المذكورة وتخرجت منها تلميذاً يسمونه: «تلميذ نهائي» (أو تلميذ مكتمل). وأثناء وجودي في المدرسة شاركت في عدة معارض بـ«القصر الكبير». وما زلت احتفظ بلوحة رسمتها سنة ١٩٣٤ وعرضتها وقتذاك. وهي تدل دلالة واضحة على تمرسي بالأسلوب الكلاسيكي ـ المدرسي. كان المعرض يحتوي على خمسة آلاف لوحة، وقد اختيرت لوحتي [La Venise de Millo] هذه مع خمسين أخرى كي توضع في إحدى المجلات الإنكليزية ـ لسوء الحظ لم يعد لدي أي عدد من هذه المجلة.

عندما تخرجت من المدرسة وقد تمرّست كثيراً بالأصول الكلاسيكية، رجعت إلى لبنان. وهناك اعتكفت في مشغلي. كنت أقعد في أحضان الطبيعة اللبنانية: أرسمها في الربيع والخريف، في الصيف والشتاء، وما كنت أنتظر أن يجيء أحد ليطلب مني «بورتريه» له، فذلك يقيدني جداً ويحدُّ من حريتي. بقيت على هذا المنوال ما يفوق العشرة

أعوام، رسمت خلالها أشياء كثيرة. وأنا الفنان الوحيد الذي استحضر الفولكلور اللبناني في لوحاته، وبعد ذلك صار الأمر معروفاً في لبنان. غير أنني أحسست وقتها بضرورة الهجرة إذ أصبح الجو لا يطاق. حملت لوحاتي وجئت إلى باريس. كنت منفتحاً على التجديد، والتجديد لا يأتي إلاّ من التجارب الفنية المعيشة. هكذا صارت اللوحة التي تمثل الطبيعة تُخْتَصَرُ بذاتها، فالأجزاء الصغيرة كانت تختفي لتصير هناك كتلة واحدة، بنيات مرصوصة. مكثت بباريس شهرين، ثم توجهت إلى الولايات المتحدة حيث انزويت في مشغلي هناك وبدأت التفكير في كيفية امكان النجاح، وكيف يمكن للوحاتي أن تلاقي قبولاً في صالات العرض. بقيت هكذا مدة ستة أعوام، نعم ستة أعوام وحيداً بمشغلي! إنها الأعوام الأجمل في حياتي كلّها، لأنني كنتُ أبحث عن نفسي، عن شيء مفقود داخلي، عن أسلوبي الخاص، أسلوب يتميز عن سواه. وهذا الاسلوب ليس هو الاسلوب الكلاسيكي، بل أسلوب شرقي عربي. بدأت دراسة الفن الصيني، الياباني، الفن العربي بحذافيره: الزخارف، الخط... إلخ. ومنذ ثلاثين سنة، اقترحت على الفنانين اللبنانيين أن يتخذوا الخط نموذجاً فنياً للخلق الفني العربي. وقمت بمحاولات كثيرة في هذا الاتجاه ولا تزال موجودة عندي. ثم تعرّفت على كانط، الفيلسوف الألماني المعروف، الذي كان يقول: أين يوجد السّامي؟ وأجاب: يوجد حيث لا لون ولا حجم». وأخذت أرسم بلا حجم ولا لون لمدة سنتين أو ثلاثة. تقيدت بهذه الفكرة وضيّعت أوقاتاً كثيرة، لكني في النهاية كفرت بها. ثم انتقلت إلى الهندسة، إذ أدركت أنها صفة جيدة في الفن العربي - الإسلامي. لأن الفنان العربي - المسلم أخذ الهندسة عن الطبيعة ونوّع أشكالها، أي وصل بها إلى السمّو عن طريق الزخرفة. ولهذا السبب كان التجسيد يتغلغل في لوحاتي ليل نهار. وما كنت استطيع التخلص منه. التجسيد غربي والتبسيط شرقي. إن قصة التبسيط أخذت مني وقتاً طويلاً. كنت ارسم لوحات كثيرة تجد فيها استدارة، وذلك لأنني ممرّس بالخط الكلاسيكي. لكن بعد أربع سنوات أو أكثر، صار هذا المسطح يجيئني من ذاته. والمسطح خطر. لذا أرى أن الفن الشرقي والزخارف العربية لها مسحة مسطحة. وقد كتب إرنست رينان عن هذه القضية قائلاً: إن الفن العربي تبسيط وليس تجسيداً. التجسيد هو فكرة غربية لا تمتُّ إلى شرقنا العربي بصلة أبداً. لهذا ترى الفسحات في لوحاتي، إنها فسحات عربية ليس فيها أبعاد، كالخط العربي. الأبعاد الثلاثة غير موجودة، ومع ذلك تحسُّ بها عندما تحدق وتجد لها بعداً ثالثاً، هذا البعد هو بعد سيكولوجي فيه فسحات طبيعية. واعتقد أن ذلك ميّزة من ميزات

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحاتي التي تمت إلى الشرق بصلة. أخذت هذه الأشياء التبسيطية من الشعر العربي، لأن الشعر العربي كما قال جبرا إبراهيم جبرا لا يميل إلى البناء، بل إلى التبسيط. والتبسيط في الشعر كالزخرفة العربية، يعني هناك أحجام مترددة فيها حلاوة وطراوة وليس فيها ملل. لهذا يتجاوب الشعر العربي مع الزخرفة العربية.

كنت دائماً أبحث عن ذاتيتي، عن شرقيتي، إلى أن عرضت إحدى لوحاتي مع مجموعة لوحات، فقيل إن هذا الرجل من الشرق، لكن أحداً لم يعرف من أين. قال لي أحد مدراء المتاحف: «لن أسألك من أين أنت، لكنك شرقي على كلِّ حال، ولوحاتك تدلُّ على أن فيها شيئاً عربياً ـ إسلامياً».

لقد رسمت كثيراً من اللوحات المتشحة بالبساطة. انظر إلى هذه اللوحة مثلاً: فيها بساطة كبيرة، ومنها أستمد الأسلوب الذي أعرف به، أي الاسلوب التجريدي. وهي تمثل أحد الأودية بلبنان... أصبحت الصورة تجريدية والفسحة حاجزاً بين الأرض واللا نهاية، يعني صار فيها لغة، وصار فيها رمز، على أساس أنه لم يبق فيها شيء من الطبيعة يمثِّل الطبيعة، بل تمثل ذاتها وجمالها في فسحتها، جمالها قائم بها، بالأحجام القريبة منها. وهي على كبرها وعظمتها لها مقامها، يعني إذا نظرت إلى اللون الكبير، فإن الأزرق الفاقع يجذبك كما يجذبك أي لون آخر فيها. أريد القول، هناك استواء وتساوٍ بين الألوان، ولا يمكن للونٍ معين فيها أن يستقل بقول: «أنا ذلك العظيم». كل الألوان متساوية بعظمتها. هذا التساوي من القيم الصعبة التحقق في اللوحة.

أدونيس: الشيء الذي توصلت إليه، توصلت إليه عبر تجربة انتقال مكاني وانتقال ثقافي أيضاً؟ يعني المكان الذي انتقلت إليه ـ وهو أميركا ـ هل نظرت إليه كآخر، أنت ذات وهو آخر أمامك بإنتاجه، بحياته، بثقافته؟ كيف أثّر فيك وعليك حتى جعلك تهبط أكثر فأكثر إلى داخلك لتكتشف ذاتك؟

صليبا الدويهي: إنني أنظر إلى القضية معكوسة، أي إن المحيط الاميركي لم يؤثر عليَّ، بل أنا الذي أثرت عليه، لم أنضم إلى جمعية فنانين مكوّنة من أربعة أو خمسة يقدمون ويشرحون عالمية فنهم، بل بقيت وحدي. يعني اعتبرت نفسي نسيج نفسي. وعندما عرضت لوحاتي، قيل: هذا الرجل وحيد من نوعه. ولذا أخذوا يجلبون إلى معارضي أطفال المدارس والأساتذة ليشرحوا لهم أعمالي بوصفها تمتاز عن غيرها. وقد اقتنى أحد المتاحف لوحة من أعمالي. ودخول اللوحة إلى متحف أمر ليس سهلاً.

صار لمعارضي قيمة حقيقية في العالم الأميركي لأنها نسيج وحدها، ولم تتأثر ببعض المدارس الاميركية. وللعلم أقول إن مدير المتحف المذكور وضع لوحة في مكتبه يُريها للفنانين الأوروبيين وغيرهم. وقال لي مرة: أحبُّ أن أزورك في يوم من الأيام. إن وجودي في أميركا جعلني أحبُّ الشرق أكثر من السابق اجتماعياً وسياسياً. عندما كنّا في لبنان كنّا نفهم لبنان والدنيا كلّها... حبٌّ عارم للدول العربية يجتاحني، صرت جزءاً منها.. أحنّ إليها كما أحنّ إلى نفسي وبيتي.

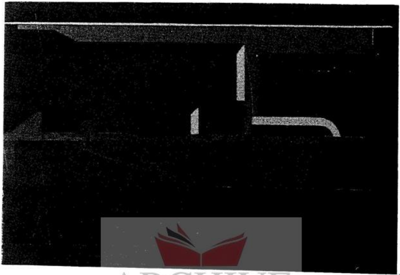
أدونيس: إذن، في المرحلة الكلاسيكية كان للفن مرجعية: الطبيعة، المادة الخارجية؛ أما في المرحلة الثانية فقد صار الفن مرجع ذاته، يعني ليس لهذه اللوحة مرجع في الطبيعة، بل هي مرجع ذاتها، فبأي معنى تقول إن فيها عناصر شرقية؟

صليبا الدويهي: هذا ما قلته، أي ليس فيها أبعاد، وهذه ميزة شرقية، بل فيها التسطيح لا التجسيم: فالأول شرقي والثاني غربي. وإن عرضت هذه اللوحة في أي مكان فسوف تجد دوماً جنسيتها الشرقية الخاصة، لونها الشرقي المتميز. هذه هي الصفات الموجودة في أعمالي.

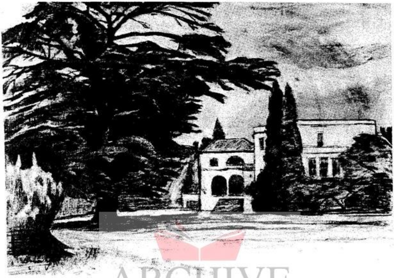
المعطي قبال: لكن التسطيح والتبسيط تجدهما عند فنانين غربيين أيضاً. يريد أدونيس معرفة العناصر الشرقية الخصوصية في لوحاتك؟

صليبا الدويهي: جميع الفنانين الغربيين أخذوا عن الشرق. لذلك فإن التسطيح الموجود في الفن الحديث هو شرقي، اخترعه الشرقيون قبل كلّ شيء، والدليل هو غياب الأبعاد الثلاثية في الزخرفة العربية. إن التسطيح كما أشتغل عليه يمتُّ بصلة فنية إلى الطبيعة، فهذه الصورة التي تمثل الوادي، تحوّلت وصار كلُّ شيء يمثل ذاته. وهذه ميّزة خاصة تميزني عن الفنانين الأميركيين.

أدونيس: هذا عائد إلى خصوصية الفنان. ففي الحضارة الواحدة تجد الفنان يختلف عن الآخر. الفنان الشرقي يمكنه أن يستخدم العناصر نفسها: التسطيح والتبسيط، لكنه يعطي لهذه العناصر من ذاتيته خصوصية أو أبعاداً تختلف عما يعطيه لها فنان ثانٍ. أريد القول: أنْ تأخذ العناصر المكوِّنة للوحة من الشرق قد لا يكفي كي تسميها «شرقية».. مثلاً، يمكنك أن تجد في الوزن والقافية خاصية عربية. لكن هناك كثير من النّاس يكتبون بالوزن والقافية، وكلّهم عرب مع ذلك يختلف واحدهم عن الآخر. إن إدخال العناصر التي تحدثت عنها لا يكفي بحد ذاته لجعل اللوحة شرقية أو



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عربية. يمكن لغربي، مثلاً، أن يأخذ العناصر ذاتها ويضعها في إطار غربي. يجب أن يكون هناك شيء آخر ينضاف إلى هذه العناصر، وهذا الشيء الآخر هو شخصية الفنان. أنا أمزج العناصر بطريقة وأنت تمزجها بطريقة أخرى، حدّثنا عن هذا الشيء.

صليبا الدويهي: هذه أشياء تعتلج في النفس، وهي باطنية أحسّ بها ولا استطيع التعبير عنها، لكن التعبير الخاص يجيء عن طريق اللوحات. يقول لك الأجانب: هذا الرجل آت من الشرق. كما هو الشأن في المنمنمات الفارسية: الزهو الجميل والألوان الفاقعة. فعلاً، هناك كثيرون يمارسون التسطيح، لكن ميزة هذه اللوحات كذلك هي الأبعاد الموجودة فيها من حيث لا تدري. أبعاد تُحسُّ ولا تُرى.

أدونيس: يعود هذا إلى ابداعيتك ويمكن لآخر أن يقلّدك، لكن لا ينتج الشيء نفسه مع أنه يستخدم هذه العناصر الشرقية. إن هذه الأخيرة غير كافية بحد ذاتها، ينبغي أن يكون لدى الشخص شيء ما حتى ينفخ فيها الروح التي تتجلى فيها.

صليبا الدويهي: الروح التي في هذه اللوحة، هي أن اللون موجود ومعمول عشرين أو ثلاثين مرة. يعني له في كل مرة روحانيته الخاصة. حتى الحجم الكبير وحده يحكي من حيث لا يتكلّم. أعتبر هذا ميزة روحانية. إن الامتداد الريشي الطالع والنازل تعبير عن الروحاني.

أدونيس: لماذا ألوانك مركّبة وعناصرك بسيطة؟

صليبا الدويهي: العنصر البسيط هو جمال اللوحة عندي، والألوان المركبة هي التي تعتلج في داخلها روحانية شرقية. هذه أيضاً واحدة من ميزاتي الخاصة. هناك فسحات كثيرة لا تقول لك شيئاً، لكن تريك أنّ وراءها تراثاً: التعبير النفساني الباطني، الصفاء، الصوفية في النفس. هذه اللوحات فيها حبٌ وفيها صفاء. يعني الفنان متصوف.

أدونيس: هناك لغة شعرية خاصة، وعلى أساس هذه اللغة نميّز بين الشعر وشبه الشعر. الشعر حرفياً، هو الكلمة، الموسيقى، تركيب الصورة، بمعنى العناصر التي هي شعرية. أحياناً ترى شاعراً، مثلما ترى مصوِّراً، يصوِّر لكن بالكلام، بالأفكار، ليس عنده لغة تشكيلية، وشاعراً يقدم لك قصيدة، لكن ليس فيها لغة شعرية. يمكن لعناصر لوحة من لوحاتك أن تكون في الشعر، لأن عناصرها ليست تشكيلية بالضرورة، هي أعم. هنا، أودّ أن أعرف كيف جعلت هذه العناصر العامة محضاً بما هو تشكيلي؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صليبا الدويهي: جمعت العناصر في فسحة واحدة، وكلُّ فسحة من الفسحات تقول كلمتها الخاصة ضمن مجموع عام. أي أن العناصر الموجودة هنا، هي كتلة واحدة ومنفردة عن بعضها في آن معاً، لكن متحدة في الصفاء وبجلاء اللون الذي فيه نور. أنشر النور في لوحاتي باعتبار ضياء الله وضياء النور. تجد في كلِّ لوحة نوراً سماوياً وليس فيها أشياء أرضية. وهذه ميزة أخرى من ميزات لوحاتي.

المعطي قبال: أريد أن أطرح سؤالاً يتعلق باللغة التشكيلية. المعروف أن التصوير العالمي أصبح لغة موحّدة تقريباً. هناك حديث عن لغة تشكيلية بغض النظر عن هويتها وانتمائها لهذا البلد أو ذاك. بمعنى أن الحديث عن تشكيل شرقي أصبح الآن حديثاً ليست له أهمية في مقاييس النقد الحديث.

صليبا الدويهي: أنا، أرى العكس.

المعطي قبال: المهم بالنسبة إلى الفنان في معرض ما، مع فنانين آخرين، هي اللغة التشكيلية وإلى أي حد تعرِّف هذه اللغة بالفنان. اللغة التشكيلية معناها أنه داخل تجربة ذاتية توجد معاناة، تجربة قاسية مع الألوان، مع الأشكال، مع فضاء اللوحة بشكل عام. أكيد أن الشرق حاضر في لوحاتك لكن إلى أي حدٍّ يمكن للفنان أن يصبح عالمياً بغض النظر عن انتمائه للشرق أو للتشكيل الغربي، هل هناك لغة عالمية؟

صليبا الدويهي: اللغة العالمية تتجزأ إلى لغات. هذه اللوحات التي رسمتها مأخوذة من التراث الموجود في بلادي، مأخوذة من الصحراء. هناك الحجم المصري، ذلك الحجم الهائل، الفراغات في النحت المصري، عظمة الفن الفرعوني، كلُّ هذه الأشياء المستمدة من التراث القديم موجودة عندي، وهي مستغلة بطريقة إيجازيّة خاصة، والطريقة الايجازية هي التي توصلك إلى ما هو عالمي. ولو عرضت لوحتي بين عشرين أو ثلاثين لوحة أوروبية سيقال لك: هذا شرقي باعتبار أنها تحوي تكويناً رمزياً للحجم يمثِّل الشرق.

أدونيس: يعني أن اللغة المشتركة التي يحدثك عنها هي أنك لو أخذت ثلاثة خطاطين تعرفهم ولو قال لك الثلاثة: هذا خط عربي، عناصره شرقية عربية، لكن يمكن أن تجد فناناً آخر يأخذ العناصر نفسها ويقول لك إنها شرقية، حدِّثنا عن العنصر الذاتي الذي يمارس دوره على هذه العناصر الموضوعية.

صليبا الدويهي: إذا أخذها سيكون قد اعتمد السرقة وقلَّد. ولأنه لم يصنعها من

دمه تجدها سطحية. وهذه ناحية مهمة جداً. لأنك تجد كثيراً من الفنانين يقولون لك إن أعمالهم شرقية، وهي ليست كذلك، لأن الجنس الشرقي مفقود فيها، إلاّ ذلك الفنان الذي عاش الشرق وعاش في بلاده، ودرس لغة بلاده ورأى جبالها وهضابها، تراثها وأحجام الفنانين الذين مرّوا فيها، واستخلص من جميع هذه الأشياء الثقافية الموجودة هناك كياناً فنياً خاصاً به. لذا، فاللوحات التي ترى ليست مجرد حجم ولون، بل فيها تراثها القديم أيضاً. . .

المعطي قبال: أريد أن أسألك السؤال التالي: تعبِّر عن جسدك أو تحكيه، أو ترسمه روحياً في ساعة الخلق. . .

صليبا الدويهي: إذا انجلت ساعة الخلق وانكشفت لم تعد خلقاً. الخلق شيء مبهم لا يعرفه خالقه، أي الفنان الذي لا يمكن أن يتكلم إلاّ من خلال ما يضعه في الصورة. وكثيراً ما أتخيل أشياء كثيرة من حيث لا أدري، أضعها في اللوحة دون أن أعرفها.

المعطي قبال: في الاتجاه نفسه، أطرح السؤال التالي: هل لحظة الخلق هي لحظة تجرد عن العالم الخارجي بأشيائه المادية، وتوحّد بعالم اللوحة، بذاكرة اللوحة؟

صليبا الدويهي: لا أعتقد أن هناك ذاكرة. هناك تجمع ثقافي، تجمع ذكريات ومعالم تاريخية في نفس الفنان، من حيث لا يدري يضعها على القماش. والخلق الفني صعب جداً لا يأتي كلّ يوم. فالعمل الفني شيء والخلق الفني شيء آخر، هناك فرق حقيقي. قضية الخلق أقوى من الإنسان ذاته، فهي التي تملي عليه أن يعمل كذا، أو أنه يخطىء في أوقات كثيرة لأنه لم يفهمها، لكن عندما يفهمها ويفهم عنها أشياء أخرى جمة فذلك يعني أن الخلق الفني رضي عليه وعمل بطريقته الخاصة.

المعطي قبال: السؤال الذي طرحه أدونيس عن مسألة الهجرة إلى أميركا وعن العزلة والوحدة. هل عدم التأثر، أغنى للآخرين؟

صليبا الدويهي: لا، بالعكس. لقد أرتني أميركا نفسي أمام العالم والنّاس، وأثّرت عليَّ الغربة تأثيراً كبيراً. في لبنان كنت في محيط ضيق، وكانت عندي شهوة للانفتاح على الفن. في صغري ـ وهذا مهم ـ كنت أصوِّر أشياء مسطحة كالفن التكعيبي من حيث لا أدري. . . لو بقيت في لبنان لبقيت فناناً يرسم مناظر الطبيعة. والمؤسف أن الفن

التجريدي في الشرق يعيش وضعية خاصة. والدين الإسلامي يحرِّم تصوير الوجوه الآدمية، وعلينا التقيد بهذه الفكرة. لولا هذا التحريم لكان الفنان العربي قد اتجه إتجاهاً بيزنطياً أو إغريقياً أو رومانياً. لقد أنشأ فناً خاصاً به يقوم في هذه الزخرفة التي نتحدث عنها. ومن المؤسف اليوم أن كثيراً من الفنانين العرب يحذون حذو الفن الغربي. إن الوحدة في أميركا جعلت مني شخصاً آخر، لأن لها مقاييسها، إذ ترى نفسك بالنسبة إلى الآخرين، وأين أنت بالنسبة إلى الفن العالمي... بقيت أبحث عن ذاتيتي سبع سنوات حتى توصلت إلى هذه الدرجة التي أحكي عنها. علمتني الغربة أشياء كثيرة في الفن. وأشكر الذين ساهموا في سفري إلى أميركا.

أدونيس: اللوحة مثل الكلام، هي نوع من العلاقة بالعالم يفصح فيها الواحد عن نفسه، وينظر إلى العالم بطريقته الخاصة، وعندما تضع اللوحة في إطار العالم الذي نعيشه، أي العالم الشرقي، ماذا تقول لهذا العالم، ما هي علاقتك باللوحة، وما هي علاقة هذه اللوحة بالعالم الذي تتوجه إليه؟

صليبا الدويهي: ليس هناك أي غرض اجتماعي للوحة التي أرسمها، بل غرضها فني محض... وفني يعني عملية بحث مستمر. لا يهمني ما يقال، بل المهم هو أنني عملت شيئاً جديداً في هذه اللوحة. عندي اكتفاء شخصي. انتقلت لوحتي من المراحل الإقليمية إلى أجواء تجريدية، إلى سماوات عالية في الفن. وإذا لم يحبها الشرقيون لأنهم لم يفهموها، أو ليس لديهم هذا الحسّ، فأنا لا أعمل للشرقيين أو للغربيين، إنني أرسم وأصوِّر كما أحسّ بطريقتي الخاصة..

المعطي قبال: في لوحاتك شفافية وصفاء، هناك شعرية تنجلي من كيمياء الألوان، وأوّل ما يخطر للذهن أمام هذه الأعمال هي سمة التصوّف..

صليبا الدويهي: نشأت في بيئة متصوفة، وهذا التصوف جعلني أنكمش بداخله، إذ صار منبعاً خيالياً. لهذا لم أرتمِ في أحضان المادة، وما فكرت يوماً أن أغتني من الرّسم. لذتي الخاصة أن أنجح في إبداع لوحة. وأنا ارسمها سبع مرّات، أي أقوم ببحوث فنية خاصة. هذا تصوفي الخاص بهذه القضية. للوحة صفاء، فيها شمس ما، إيجاز خاص. ولهذا فإنّ إنتاجي قليل، في أعمالي تفتيش، كالفنان الإفريقي الذي لم يكن لحظة الرسم والخلق يهتم بأنه بحاجة إلى صالة عرض أو يفكر أن أحداً سيشتري أعماله، ولذلك بقيت لوحاته خالدة. سيّان عندي ما يقوله النّاس، المهم أن تكون عندي هذه

الأشياء الذاتية. إنني في عالم غير محدود، عالم خيال لا يمشي على الأرض. في كلِّ لوحاتي تجد مسحة الشعرية الصوفية. جميعها مستمد من روحي: لقد بدأت في بلد روحاني، بلد عقائده كلّها صدق. . .

المعطي قبال: هذه اللغة التي تنجلي من اللوحات مصدرها لحظة وحي أو إلهام متأتٍ من عالم صوفي؛ إذاً، لحظة الخلق مرتبطة بالوحي؟

صليبا الدويهي: يحدث لي أن أنهض في الليل لأرسم، حيث يأتيني الوحي بصورة ما، بشكلٍ ما. ولهذا لا أحب الرسم إلاّ إذا كنت نائماً: أقوم ليلاً من حيث لا أدري وأبدأ الرسم. لا أعتمد على المقاييس التي اعتمدها الإغريق، بل على الأشياء التي تجيء إلى الفكر وتختمر فيه: إنها أقوى مني ولا أستطيع تحديدها، لكنني أحسّها.

المعطي قبال: ما هو تقويمك لحركة الرسم العربي حاضراً، وهل تجيب على أزمات الواقع العربي؟

صليبا الدويهي: في العالم العربي نهضة واضحة، فيه بحث وتفتيش عن أشياء كثيرة. الفنان العربي سيتوصل إلى فنه الخاص قطعاً، وسيغمر النّاس بهذا الفن، إنّه يرسم بروحه وبعقله في آنٍ معاً، ويحذر التيارات الأجنبية الغربية. وعلى كلِّ حال يمكن القول إن الغرب أفلس فنياً. لقد أخذوا عنا على مرّ الأجيال، أخذوا عن مصر، عن آشور، عن بابل، أخذوا الأشياء وأعادوها بطلاء آخر، وهذه سرقة حقيقية. أعتقد أن الفنانين العرب منتبهون لهذا الأمر، ولسوف يتفوق فنّهم قريباً على الفن الغربي ذي المقاييس المتحجرة. إن التجسيد شيء والفن شيء آخر وأعتقد بضرورة وجود علاقة بين الطبيعة والتجسيد. أعترف أن الفنان العربي لا يستطيع بلوغ العالمية حتى وإن كانت لديه أشياء عالمية، وذلك لأن محيطه يسجنه ويمنعه من الخروج: إنه محيط كافر من هذه الناحية، وعلى الفنان العربي أن يتجاوزه بأي ثمن.

أدونيس: العالم المكبوت، عالم الجسد والرغبات، هذه المهاوي الهائلة الموجودة التي نسميها الجسد، ما هو دوره في نتاجك؟

صليبا الدويهي: للجسد دور هائل، لكن بطريقة روحانية وليس بطريقة شهوانية. عندما كان أبو تمام ينظم قصيدة لم يكن ينظمها إلا إذا كانت لديه شهوة النظم. لكن هذه الشهوة ليست ذلك اللطف الذي يأتي من جسد الإنسان، اللطف الروحاني الذي يعطي القصيدة بروحها.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس: يقول أبو تمام: والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلاّ لمفترعِهْ!!

صليبا الدويهي: هناك قضية لم ينتبهوا إليها: في هذه الفسحة المسطحة شهوة. عندما أصوِّر، أرسم فسحة أتخيل يدي وهي تمرُّ على جسد امرأة، ولا سيما قفاها. هناك متعرجات حلوة، واستدارات أحلى، كلّها توحي بالشهوة. هذه الشهوة تبقى روحانية في الصورة وتبقى جسدية في يدي. عندما كنت لا أعرف نساء، كنت أرسم أشياء بلا روح، بلا طعم، بلا حياة. ولمّا عرفت المرأة ظهرت في لوحاتي جسدية اللون، شهوته عن طريق الروح. لقد أضفت المرأة على أعمالي أشياء كثيرة: هناك القشعريرة الروحية تحسّها بالمسطح كما تحسّها بالتجسيد.

أدونيس: يندرج هذا في إطار معروف إلى حدٍّ ما...

صليبا الدويهي: الأصغر هنا تعالٍ ما بين الجسد والروح. الجسد يفنى والروح تبقى. تفنى أنت ويبقى عملك الروحي.

المعطي قبال: سؤال يتعلق بالغربة وهو سؤال مطروح الآن: الغربة هي تجربة تمزّق، معاناة، بعيدة عن الأرض، عن الأصل، ويعيشها كثير من الفنانين بحكم ظروف متعددة. تجربة المنفى وتجربة الغربة، هل تتيح للفنان، كمسافة، إبقاء علاقة قوية، علاقة روحية مع الأرض، الأصل، أم تتيح له إمكانية النظر بشكل مختلف إلى الانتماء وإلى الأرض؟

صليبا الدويهي: إن الفنان، الشاعر، الكاتب، يعمّق غربته ويزيدها ثقافة في عالم الاغتراب، ولا يتأثر بما يدور حوله من ثقافات أجنبية حتى وإن كان فيها أشياء جميلة. بين الفنان والعالم تجاوب وبمقدوره أن يزرع في قلوب النّاس ثقافة بلاده وحيويتها الخاصة. وهذا ما نحتاجه اليوم. هناك كثير من الكتّاب الذين لمعوا بعد أن ترجمت كتبهم إلى اللغات الأخرى، لأنهم أوجدوا في الغربة عالميتهم الخاصة التي انحدروا منها. لذا أعتقد أنه من الضروري أن يغترب الفنان كي يرى ما حوله ثم يغربل حالته وينشر ثقافة بلاده من خلال عمله. واعتقد أنه ليس ضرورياً أن يستغرق فيما يقوله الآخرون. لكن عليه بالمقابل أن يرجع إلى تراثه القديم لأن فيه منبعاً لا ينضب.

أدونيس: يعني أن الغربة تجعل الإنسان يعيش ذاته أكثر...

صليبا الدويهي: وذلك لأسباب عديدة. في الشرق الآن لا يوجد اختصاصيون

يكتبون أشياء مهمة. وعندما جئت إلى أميركا، كتب عني نقاد لا أعرفهم، وليتني أعرفهم شخصياً كي أهديهم بعض أعمالي.. إن الغربة تحدد مقامك بالضرورة وتعطيك فخراً ومجداً... كلُّ عبقري يسمونه في لبنان مجنوناً... بعد الخبرة والتجربة، أعتقد أن الغربة أفادتني كثيراً.

أدونيس: بمقدار ما تغترب، بمقدار ما تجد نفسك؟

صليبا الدويهي: لم أجد نفسي إلّا في الغربة. لو بقيت في بلادي لما اجتزت حدودها فنياً.

أدونيس: هذه غربة بينك وبين العالم الخارجي لكن هناك غربة داخلية أيضاً. وبما أننا نتكلم على الروحانية والتصوف، أنت اليوم غيرك بالأمس، وغداً ستكون متطلّعاً إلى أشياء أخرى. في داخل النفس نوع من الاغتراب كأنه جزء منك يرميك، إنه بحثك عن شيء آخر. تقول: إن هذه الحركة تغنينا عن اللوحة الماضية، تتجاوزها، أي تتمثلها على نحو آخر. حدثنا عن علاقتك بلوحاتك.

صليبا الدويهي: عندما كنت طالباً بمدرسة الفنون الجميلة، كان لدينا أستاذ اسمه بول ألبير لورانس تعرّف على «فيليب الموراني»، أحد الفنانين اللبنانيين. كنت أزور هذا الأخير يوم الأحد. وفي يوم من الأيام عينوه عضواً في هيئة المعهد، وعندما ذهبنا إليه وجدناه غير مسرور. مالك؟ قال: «لا استطيع الرسم منذ أن أصبحت عضواً في الهيئة». إنني هكذا منذ أن صارت لي شهرة أميركية إلى حدّ ما، صرت أحسّ بالمسؤولية، ولذا أنا حذر جداً أثناء العمل والإنتاج. أريد إنتاج أشياء أفضل من الماضية... ليس لهذه الأشياء معنى في بلادي لكثرة المراقبين... التجديد هو الارتفاع نحو الأعالي الفنية... وفي الغربة تزداد قسوتك مع نفسك ويزداد بالتالي تجديدك...

أدونيس: ألا تأتيك لحظة من لحظات النشوة فتقول فيها: كلُّ شيء عملته...

صليبا الدويهي: نعم، هذا أعزّ شيء عندي... عندما عرضت لي ستون لوحة في أميركا وكتبوا عنها سررت جداً، وقلت لنفسي يمكن أن أعمل أحسن من ذلك.. التفكير فيها هو أحسن وأفضل شغلي الشاغل، إنه روحي وحياتي، وهذا ما يجعلني أرسم باستمرار.

أدونيس: عندما تكون أمام لوحة ـ كشاعر أمام قصيدته ـ تقول: هذه اللوحة جميلة تقنياً، لكن علاقتي العميقة بها بين بين. هل تفضل أن تكون ناجحة تقنياً أم تفضل

العلاقات الجوهرية بها ولو كانت تقنياً محلّ التباس؟

صليبا الدويهي: أفضل العلاقات الجوهرية، لأنَّ التقنية لا علاقة لها بالفن أو بالخلق الفني. وكثيراً ما تشعر أن التقنية المفرطة تحوّل فنية اللوحة إلى نوع من الابتذال. إنها وراء اختفاء الروح، والجنة هي أن يكون فيها روح. لا شك أن التقنيةَ مهمة، لكن ليست رئيسية في العمل الفني.

المعطي قبال: سؤال يتعلق بالسلسلة الأخيرة من لوحاتك: لاحظت أن فضاء اللوحة يتضمن مستويات، لكن هناك ما يمكن أن أسميه بجاذبية الفراغ، ما سرُّ هذه الجاذبية؟ وماذا يعني هذا الفراغ الذي يحتل فضاء اللوحة باستمرار؟

صليبا الدويهي: هذا الفراغ يعني كلَّ شيء، وهو ليس فراغاً بحدّ ذاته. الفراغ ممتلىء، حتى الفراغ الذي نراه في السماء. هذا هو العالم الروحاني الذي نحسُّه ونشتاق إليه ولا نراه. وهذا هو المنفذ إلى العدم. يقول أحد الفلاسفة الفرنسيين: «وجدت الحقيقية عندما اكتشفت العدم». لذلك فإن أعمالي، رسومي تمشي سابحة في فضائها، في فسحاتها، نحو حقيقتها، نحو العدم. ولذا أصوِّر الفراغ، لكن الفراغ بحد ذاته ليس فراغاً، فهو مملوء بأشياء كثيرة، وله جاذبيته. إنه أنقى شيء في الفن التجريدي. ترسم الفراغ الذي لا ينتهي حتى تصل - وهذا على مدار الحياة - إلى درجة أنك تذوب فيه ذوباناً.. إنّه شطح.

المعطي قبال: الملاحظ أن ألوان لوحاتك ألوان مطلقة، ليس هناك مزج للألوان بشكل تقليدي. هذه الكيمياء موجودة في لوحاتك، لكنك تغلِّب ألواناً مطلقة، ليس هناك تدرج للون الواحد أو لألوان متقاربة.

صليبا الدويهي: هناك مزج، لكنه لا يمت إلى ألوان الفن العربي الإسلامي بصلة. أما التدرج فإغراء، والإغراء في اللوحة صفة غير حسنة، إلاّ في الفن الغربي. لهذا وجدت أنني في التسطيح أملي رغبتي وحياتي الفنية. لأن التدرج لم يعرفه الفن العربي في زمانه. ليس في لوحاتي تدرج أبداً، وهو الذي يجعل الشكل يتجسد. لذلك كفرت بالتجسيد، ولم أساير التدرج في لوحاتي الأولى: التدرج يغري النّاس، وقد تحبّه لأن فيه شاعرية رومنطيقية، فيه أشياء جسدية، فيه شغل، لكن هذا الشغل لا علاقة له بروحانيتي الشرقية.

[أجرى الحوار أدونيس والمعطي قبّال]

عيسى مخلوف

فضاء دائم التحول

I

تعود علاقتي بأعمال صليبا الدويهي إلى زمن الطفولة يوم كنتُ ما أزال في العاشرة من عمري أحمل المبخرة وأقف وراء الكاهن الذي يقوم بحركات إيمائيّة طقوسيّة، فيتقدّم إلى الأمام تارة ويرجع إلى الوراء تارةً أخرى، ويترنّح يميناً وشمالاً ثمّ يخرّ راكعاً ولا يلبث أن ينهض ويدور على نفسه دورتين ثلاثاً. . في هذا المناخ، كانت تأخذني الحماسة فأطوّح المبخرة التي تنفث رياح بخورها في كلّ الإتجاهات، وأخال نفسي أسبح في فضاء واحد مع الرسُل والقدّيسين الذين رَسَمَتْهم ريشة الدويهي على جدار نصف دائري يتوسّطه المذبح، فتختلط جُبَّة الكاهن بجبّة القدّيس لوقا الذي يتناقل الرّواة أنّه كان رسّاماً، ولذلك ربّما اختاره الفنان الدويهي نسخة أصليّة عنه، وجعل الهالة حول رأسه على شكل مَلْوَن.

كانت جدران كنيسة مار يوحنا المعمدان هي المكان الوحيد الذي يرتاح إليه نظر «الطفل الذي كنتُ» في بلدة زغرتا في الشمال اللبناني، مسقط رأس الفنان. وهذه البلدة التي تآكلها الثأر على مدى سنوات طويلة كانت تنوء تحت وطأة حزن النساء المتّشحات بالسواد. كان اللون الأسود هو السيِّد، قبل أن يأتي الدويهي ويضفي ألواناً أخرى زاهية على تلك القماشة القاتمة ويُغَيِّر في خطوط ذلك الفضاء الشاحب.

داخل الكنيسة، كانت كل لوحة من لوحات الدويهي محاطة بإطار. غير أنّ بعض

الأطر ظلّت خاوية تنتظر مشهداً لم يأتِ. والسبب في ذلك، كما علمتُ في ما بعد، مالي بحث. غير أنّ ثمة حكاية أجمل من السبب الحقيقي كانت تُروى أمامنا وكنّا نُعجب بها ولا نزال.

تقول الحكاية إنّ امرأةً دخلت الكنيسة ذات يوم لتصلّي، فوجدَتْ الدويهي واقفاً فوق إسقالة يرْقب جداريّته الكبيرة ويضع لمسة أخيرة على لحية أحد الإنجيليين، فرفعَتْ نظرها إليه وبادرته بالقول: «العوافي يا دهّان». فما كان من الفنّان إلاّ أن رمى فرشاته أرضاً وخرج من الكنيسة ولم يَعُد...

II

تختصر تجربة صليبا الدويهي مسيرة الفنّ التشكيلي اللبناني والعربي الحديث بأكمله. فهو رافق مراحل هذا الفن منذ بداياته. ولئن كان الدويهي يُعتبر من جيل الروّاد في لبنان (مع مصطفى فرّوخ وقيصر الجميّل وعمر الأُنسي)، فإنّ مسيرته الفنّية جاءت مختلفة عن الروّاد سواء في تطلّعاتها أو في تحوّلاتها.

صحيح أنّ جيل الرواد كان يعتمد على تقنيّات غربيّة، لكن هذا الجيل كان بعيداً جداً عن الحركات الفنّية في الغرب. وبينما كان براك وبيكاسو قد انتهيا من المرحلة التكعيبيّة، وبينما كانت أوروبا تشهد على التجريديّة وتفتح باب المغامرة الفنّية على مصراعيه، كان من سمّي بالروّاد متمسّكين بتصوير موضوعات تستوحي البيئة اللبنانية وتغرف من التراث المحلّي. وكانوا أيضاً متوقّفين عند مرحلة محدّدة وعند نوع من الفن يتهجّى نفسه بصعوبة ويضيع بين لوحات المستشرقين من جهة، واللوحات الكلاسيكية وبداية الانطباعية من جهة ثانية. حتى تسمية الانطباعية تظلّ غير دقيقة في وصفها هذا الفنّ الذي يفتقد إلى مهارة الانطباعيين وهاجس الضوء واللون.

وفيما كان فنّانو هذا الجيل يسافرون إلى باريس وروما ويرجعون إلى محترفاتهم لمتابعة لوحتهم ذاتها، كان الدويهي هو الفنّان اللبناني الوحيد في جيله الذي سافر إلى الغرب وخرج على اللوحة التقليديّة، بل دخلت لوحته العصر... من الفنّ «الفولكلوري» إلى «الإنطباعيّة» إلى «التجريد»، توسّعت رقعة أساليب الدويهي، وكان ناجحاً في تمثّله لكلّ أسلوب. وهذا ما ينعكس أيضاً في تجسيده الفنّ الكَنَسي، من كنيسة الديمان إلى كنيسة مار يوحنّا المعمدان إلى زجاجيات كنيسة القدّيس شربل في عنّايا: ثلاث مراحل ترصد تطوّره الفنّي، وبين مرحلة ومرحلة بون شاسع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان صليبا الدويهي يلتقي مع بعض الفنانين العرب من خلال طرحه الأسئلة والهواجس ذاتها، خاصّة في ما يتعلّق بالتراث والموقف من تجارب الغرب، فإنّه يختلف عنهم بطريقة تعميقه لهذه الأسئلة، كما يختلف عنهم أيضاً بمساره. هو الذي جاء إلى الولايات المتحدة الأميركية في الخمسينات، ظلّ يعمل داخل محترفه لمدّة اثنتي عشرة سنة قبل أن يعرض أعماله. كان يحكمه هاجس البحث عن الشكل الآخر واللون الآخر. كان يبحث عن خصوصية وتمايز. وعرف أنّه لن يبلغ ذلك إذا لم يلتفت إلى تراثه العربي، ويصغي بإمعان إلى أصداء الفن الحديث في أنحاء العالم. فدرس التراث وانكبّ على المنجزات الحديثة فدرسها هي الأخرى، قبل أن يطالعنا بجديده.

في رسومه الجديدة، يعرّي صليبا الدويهي المساحة من الزوائد. يقترب بها من حالة الصفاء والإرتقاء والتجلّي. وبدل أن يحاكي الصورة ويتماثل بها، فهو يعمد إلى محاكاة الضوء وما فيه من إيقاعات دفينة وكامنة. وهو، بذلك، ينتصر لعدد من قِيَم الفنّ الإسلامي من حيث إنّه لا يحاكي المشهد ولا يرويه. صليبا الدويهي يلغي الموضوع ويُبقي على الشكل، في تأليف متماسك وبناء متين. في لوحته، تغيب الحالة ويبقى الشكل الهندسي. يغيب النسبي والزمني ويبقى المطلق. الدويهي يحذف الواقع ليبقى أمام السؤال الصعب الذي طرحه، من قبله، كاندنسكي: «ما الذي سوف يحلّ مكان الشيء الغائب؟» الجواب عن السؤال نجده عند جلال الدين الرومي الذي يقول «إنّ الصورة الظاهرة إنّما هي لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الباطنة تتشكّل لأجل إدراك صورة باطنة أخرى، على قدر نفاذ بصيرتك».

http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا، فإنّ المساحات الهندسيّة الصافية، والمسافات الملوّنة عند الدويهي، والتي تبدو في ظاهرها هادئة وهامدة وسعيدة، تخفي وراءها حركة من نوع آخر تكون انعكاساً لحركة الوجود نفسه، أو، على خلاف ذلك، تعكس عالماً لا تحضر فيه الأشياء ولا تغيب، لا تعيش ولا تموت. عالم لا يخاطب العين وحدها بل الكيان كلّه.

صليبا الدويهي يسلخ المكان عن المكان. يطلق المكان في فضاء دائم التحوُّل، فلا يعود ثمة قرب أو بُعْد. هنا «البُعْد والقرب واحد»، كما يُعَبِّر الحلاّج. وهو واحد مهما تمادى الدويهي بهندسته ومهما تدرّج الأزرق بتدرُّجاته التي لا تنتهي، كأنّه الحجاب الذي يختبىء وراءه لغز الفنان وأحاجيه. كأنّ أزرق الدويهي عباءة للروح.

شاعرٌ، صليبا الدويهي. لغته رهيفة، عميقة وممتلئة حَدساً. كأنّه لا يرسم على

قماش بل يوقّع ريشته على كثافة من ضوء. يدفع التناقضات إلى حدّها الأقصى، أي إلى الزوال، بعدما يلتقط العابر ويجمّده ويُصَعِّده بافتتان. وتخاله يلعب مع العدَم ـ بما في هذه اللعبة من خطورة ـ ويبتكر قدَرَهُ الخاصّ.

III

حين التقينا صليبا الدويهي في باريس بعد غياب، فاجأتنا فيه حيويّته وقدرته على الولادة المتجدّدة:

«الآن بدأتُ الرسم»، قال لنا هذا الفنان الذي تجاوز اليوم الثمانين من العمر. قالها وكأنّه وُلد للتّو. ففي موقع البداية هو دائماً، ويلزمه مزيد من الأعمار، ولسان حاله عبارة للفنّان النمساوي كوكوشكا:

«طويلة؟ قصيرة! عشر مرّات أقْصَر! امنحني حياة من مئة عام، وأعيش حتى المئة عام. امنحني ألف حياة، كل واحدة منها بمئة عام، ومع ذلك تبقى حياتي قصيرة جداً وبالكاد تكفيني لرؤية ذرّة غبار واحدة ممّا يجب أن أرى».

عيسى مخلوف

[باريس]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس

تنويعات على اللون والشكل

تحية لصليبا الدويهي

- ١ -

أمامكَ شيءٌ. إن كنت لا ترى منه إلاّ «ظاهره»، فأنت لا تراه. إذا لم تَرَ من الوردة الحمراء إلاّ حُمْرتها، فأنتَ لم تَرَها.

كيف نرى: أساسٌ أوّل لِـ كيفَ نرسم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٢ -

ظاهرُ الشيء (الصّورة) مَرْئيٌّ بالحاسّة. باطنُ الشيء (المعنى) مَرئيٌّ بطاقةٍ غير محسوسة.

ما مكانُ اللّون الذي يُفْصِح عن هذا الشيء؟ ما دورُه؟

لا يمكن اللونُ أن يَنقُلَ نقلاً دقيقاً «واقعياً» ـ لا «الظاهر»، ولا «الباطن».

لونُ «الفرشاة» شيءٌ، ولون «الطبيعة» شيءٌ آخر.

ماذا ينقل اللون، إذن، أو يرسم؟

- ٣ -

اللّونُ (لون الفرشاة) إيقاع. مساحَةٌ لِلّقاء بين المرئيّ واللاّمرئيّ في الشيء الذي «يرسمه».

ـ ٤ ـ

اللّونُ يُضيءُ الشّيء مِن داخل، مع أنّه خارجُ الشّيء. اللّون هو نفسه ضوء، والضّوء هو نفسه لون.

ـ ٥ ـ

الرسّام (الخلاّق) لا «يرسم». يقترح احتمالاتٍ أخرى لِتكويناتٍ أخرى. كأنّه يقول: يمكن هذا الشّيء الذي أراه أمامي أن يَظْهَر في «الرَّسْم» ـ في شَكْلٍ آخر.

الإبداعُ تنافُسٌ في تكوين الأشياء.

الفنّ تنافسٌ في التشكيل الاحتماليّ للأشياء.

الرّؤية هي أن نرى مُمكنَ الشيء ـ حركيّته واحتماليتها.

ـ ٦ ـ

يخلق اللّونُ محيطاً للعين ـ كيفما وأنّى التفتَتْ، تجد نفسها سابحةً فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٧ ـ

اللّونُ ظاهرٌ يتكشّف عن باطنٍ يتكشّف بدوره عن باطنٍ آخر، إلى أن تَلْتطمَ الشّفافية بعمق الأشياء، بِنَواةِ وُجودها.

ـ ٨ ـ

اللّونُ مكانٌ لكنّه مليءٌ بالزّمن ـ حركةً، توثّباً، انطلاقاً، تحوّلاً وصيرورةً. ونُحسّ الزّمنَ يعبر بين إيقاعات اللّون، بين الخيوط التي تنسجُ اللّونَ باللّون، في هذا الفضاء بين الفواصل المفاصل.

ـ ٩ ـ

اللّون حياةٌ قبل أن يكون تقنية. «الفكر هو وحده الذي يعطي الحياةَ لكلّ تقنية» (غوته).

ـ ١٠ ـ

الأزرق الأصفر الأحمر الأرجواني الأخضر... إلخ، ليست تكويناتٍ للأشياء

وحسب. هي كذلك تَشْجِيرٌ لأفق النَّظَر، وغِلالاتٌ تشفّ، وتَوْشِيات.

- ١١ -

ليس الشّكلُ (في الإبداع) تشكيلاً للمرئيّ من الشّيء، وإنما هو تشكيلٌ لِلّامرئيّ.

الشّكل تجسيدٌ ـ وتَظْهير: جسَدٌ لروحٍ ما، ظهورٌ لباطنٍ ما.

- ١٢ -

لكلّ مَرْئيّ شكلهُ. إعادة تشكيل ما نراه من الشّيء تكرارٌ أو نَسْخ. الفنّ الذي يَدّعي أنّه «واقعيّ» ليس فناً، وليس واقعياً.

- ١٣ -

معرفة الشّيء ليست أن تراه وحسب. هي أيضاً أن تذهبَ إلى أبعدَ مِمّا ترى، إلى ما ورائه.

المعرفة هي أنْ تعرف دُخَيْلاءَ الأشياء.

- ١٤ -

العالم مرئيٌ ـ لا مرئيٌّ في آن. ظاهِرٌ ـ باطِنٌ معاً. المرئيّ (الظاهر) إشارةٌ إلى اللّامرئي (الباطن). وهو مَحْدودٌ، مُنْتَهٍ.

اللّامحدود، ، اللّامنتهي هو اللّامرئيّ.

الفنُّ (اللّون، الشكل) هو من جهة اللّامرئيّ.

- ١٥ -

يُفصح الإبداع عن اللّامرئي ـ عن السرّ والليل، عن المجهول، الغامض، وما لا ينتهي.

الفن محاولة لرؤية ما لا يُرى، لمعرفة ما لا يُعرف.

- ١٦ -

الشّكلُ تعبيرٌ مرئيٌّ عن «معنى» غير مرئيّ.

ـ ١٧ ـ

«شكل تجريدي»، عبارة تعني أمرين:

الأوّل أنّه شكلٌ ظاهريٌّ أَمْلاهُ الباطن، أو شكـلٌ مرئيٌّ أمـلاه اللاّمـرئيّ ـ بوصفـه تجربة داخلية،

والثاني هو أنَّ هـذا الشّكلَ المرئيّ مُتَماهٍ مع مُحتواه اللاّمرئي.

فهوّية الشّكل ليست في عالم الظّاهر، وإنما هي في عالم الباطن.

ـ ١٨ ـ

«تجريد»: كلمة تعني العودة إلى العالم عارياً، إلى بداياته حيث لم تكن الأشيـاء قد سُمّيت بعد.

أو لنقل ـ فنّياً، التجريدُ هو رؤية الشّيء في صيرورته، أي في لانهائيّته.

ـ ١٩ ـ

«تصوير»: عبارة لا تعني، فنياً، «الرسم» أو «النّسخ»، أو «النّقل». تعني الخلق. المصوّر هو الخالِق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٢٠ ـ

التّصْوير تجريدٌ.

(جَـرّدَ الشّيءَ: قَشَره، وأزالَ ما عليـه. وجَرّدَ الإنسـان مِن ثـوبـه: عَـرّاهُ. وجَـرّدَ الكتابَ: عَرّاهُ من الضّبط. وجَرّدَ الجِلْدَ: نزعَ عنه الشَّعر. وجَرّد القحطُ الأرضَ: أذْهبَ ما فيها).

التّجريدُ عزلُ صفةٍ أو علاقةٍ عـزلاً ذهنياً، عنـدما نصف شيئـاً بأنـه مجرّد نعني أنّنـا عزلناه عن صفاتِه وعن علاقاته. أي أنّنا عرّيناه مِمّا كنّا نراه، من مرئيّتـه، وأعدنـاه إلى لا مرئيته، ورأيناه بدءاً منها ـ من هذه اللاّمرئيّة، وشَكّلناه بدءاً منها.

كلّ إبداعٍ تجريد.

أدونيس

[باريس، أوائل حزيران ١٩٩٠]

كنعان مكية
جواد سليم
ومسألة الهوية الفنية(*)

أبدأ بأن أقرأ عليكم شيئاً قاله جواد سليم، عام ١٩٥١، لمناسبة افتتاح معرض جماعة بغداد للفن الحديث:

«أنا لست بالكاتب. الرجل الذي يكتب أداته القلم، أما أداتي فهي الألوان والخطوط والفورم. غير أن كلينا بشر ينظر: الكاتب ينظر ويتحسس، إن كان كاتباً حقاً، وتتهيج في عقله الباطني رموز عجيبة هي الكلمات ثم يخط هذه الرموز العجيبة على ورقة ويقول: «أقرأ». فإن كنت تقرأ فإنك تتابع ما يقول كلمة كلمة وتتحسس ما يريد أن يقول، ثم تنظر بعين جديدة لما قد فاتك. وإن كنت غير محظوظ، أو، واحداً من الـ ٩٧٪ من العراقيين، فإنك في عالم آخر غير عالم الكاتب.

أما أنا، كنحات أو مصور، فلا فرق بيني وبين الكاتب، انني انظر أنا الآخر، ولكن ما أراه لا يثير فيَّ تلك الرموز العجيبة التي يجيدها الكاتب، بل هناك رموز أخرى تنبعث في رأسي هي الخطوط والألوان والفورم: هي لغتي التي أجيدها واضعها في لوحة أو تمثال ثم أقول: «انظر» أو «اقرأ» رموزي، فإن كنت لا تريد أن تتريث قليلاً وتنظر، أو كنت واحداً من تلك النسبة المئوية، فأنت في عالم بعيد عن عالمي».

(*) نص محاضرة ألقاها كنعان مكية في قاعة الكوفة في لندن بتاريخ ١٩٨٩/٦/١٤، بمناسبة معرض تكريمي لأعمال الفنان جواد سليم، شارك فيه الفنانون العراقيون، إسماعيل فتاح، ضياء عزاوي، محمد غني حكمت، ناظم رمزي، والفنانة لورنا سليم.

هكذا نظر جواد سليم إلى علاقته مع الأغلبية الساحقة من الشعب المحيط به، وهي تبلغ ٩٧ بالمائة من العراقيين عام ١٩٥١. كان عالمه ذلك الوقت صغيراً جداً، وكان في حديثه كثيراً ما يؤكد على أنه يحاول أن يجيب عن سؤال: «مَنْ هذا الشخص الذي ندعوه بالفنان؟» ما علاقته بالمجتمع؟ ما علاقة المجتمع به؟ واستطرد في كلامه ملقياً بكثير من النقد المباشر على المستوى العام للذوق في العراق حيال المجالات الثقافية كلها. ويمكننا أن نتلمَّس نبرة سخرية بل مرارة في كلماته. واعتقد أنه من المجدي أن نورد بعضها:

«لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننا أعداء الشعب، وبأننا يجب أن نحارب من كل عراقي مخلص لوطنه. نحن أعداء الشعب في حين أن غذاء الشعب مسامرات الجيب ومجلة الاثنين والأفلام المصرية والملاهي النتنة، فهذا هو غذاء الشعب!

هذا الصديق شاعر طيب القلب لا يعرف هذه الأشياء».

قال جواد سليم هذه الكلمات في العراق، منذ ثمانٍ وثلاثين سنة، حيث تغيرت أمور كثيرة. ولكن السؤال الذي أودُّ طرحه هو التالي: إلى أيّ مدًى تغيرت الأمور منذ أن قال جواد سليم تلك الكلمات، وإلى أي حدّ ظلت الأمور كما كانت عليه؟ أرجو أن تحاولوا ابقاء هذين السؤالين حاضرين في فكركم.

ما التغييرات الجليّة التي يستطيع المرء أن يلاحظها على الفور؟

نحن نعلم، على سبيل المثال، أن الغالبية العظمى من العراقيين اليوم يقرأون ويكتبون بوصفهم حَضَريين، بينما كانوا أميين ريفيين عندما قال جواد سليم كلمته تلك. وهم الآن قادرون على أن يقرأوا أموراً حول جواد سليم ما كانوا من قبل قادرين عليها. وعلى أية حال فإنه حتى في أيام جواد سليم كانت الأمية أقل بكثير من ٩٧ بالمائة، وعلى ذلك ينبغي أن نفترض أنه بين الـ ٩٧ بالمائة الذين لم يكونوا يحتلّون «عالَمَه» والذين لم يكن يتحدث إليهم، كان هناك عدد كبير من الذين يحسنون القراءة والكتابة. فالقراءة والكتابة وحدهما إذن لم تكونا المعيار الثقافي الذي كان جواد سليم يفكر فيه عام ١٩٥١.

والتغيير الثاني الذي يكاد أن يكون واضحاً بين اليوم وعام ١٩٥١، هو أنه بينما كان جواد سليم مجهولاً تماماً آنئذ، وكان يتوجّب عليه أن يكافح من أجل العيش وليس لديه سوى ساعات قلائل بعد تمضية يوم في العمل الشاق، يصرفها من أجل فنه، نراه

اليوم قد أصبح شخصيةً أسطورية، وأن الفنانين بوجه عام موضع رعاية واهتمام داخل العراق كما لم يكونوا من قبل منذ أيام الخلفاء. وفي الحقيقة صار جواد سليم اليوم مؤسسةً عراقية مثلما نرى هنري مور مؤسسةً بريطانية. فبينما كان الشعراء عام ١٩٥١ يدعونه «بعدوّ الشعب» يجب أن يحاربه كل عراقي ذو شعور وطني، فإن شعراء اليوم يدبّجون القصائد في الثناء عليه. فماذا حدث؟ هل الشعراء اليوم أفضل من أولئك؟ هل أصبح الشعب أكثر تحضراً بينما كان من قبل متخلفاً؟ هل صاروا يقيّمون الفن أفضل من تقييمهم له من قبل؟ أو لعلهم أكثر انفتاحاً على العالم بينما كانوا آنئذ منغلقين؟ هل كانت عظمة جواد سليم محجوبةً عن الشعب بفعل أعمال الملك فيصل ونوري السعيد الشريرة؟ أم لعلّ حرية النشر في العراق الجمهوري هي التي جعلت بإمكاننا رؤية ما كان محجوباً عنّا بسبب طغيان النظام القديم؟

نحن جميعاً نكشف عما نفكر فيه عن طريق الأسئلة التي نطرحها، وليس فقط عن طريق الإجابات التي نقدمها. ما من شك في انكم لا تعتقدون بأني أسبغ أهميةً كبيرة على مثل هذه الإيضاحات. ولكن ليكن ذهنكم مفتوحاً، لأنني لم أجب عن هذه الأسئلة وربما لن أفعل ذلك مطلقاً. أو لعلكم لن تميلوا إلى الأسباب التي أقدمها أو إلى أسلوب معالجتي للموضوع فتجدون أنفسكم مرغمين على التشبّث ببعض هذه الإيضاحات. تذكّروا فقط (على الأقل طول المدة التي تمضونها مع هذا الحديث!) تذكروا المشكلة التي طرحتها والسؤال الذي ألقيته. وهو ما الذي حدث لمكانة جواد سليم في الثقافة العراقية بين ١٩٥١ و١٩٨٩؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك تغييرٌ ثالثٌ خلال هذه المدة يستحق الإشارة وهو أن طبقة المثقفين العراقيين اليوم كبيرة نسبياً، بينما كانت صغيرة جداً عندما كان جواد سليم يلقي كلمته في افتتاح معرض جماعة بغداد. ولأنها كبيرة الآن فهي تقرأ وتكتب الكتب والمقالات حوله وحول الفن العراقي بوجه عام، ويمكنكم مشاهدة بعض هذه الكتب متراكمة أمامي الآن فوق هذه الطاولة. ومثل هذه الكتب لم يظهر في أعوام الخمسينات.

بينما كنت أقلب واحداً من هذه الكتب الكثيرة الجديدة التي أخذت تصدر حول تاريخ حركة الفنون الجميلة في العراق لإعداد هذا الحديث، وقفت على هذا المقطع:

«استطاع (جواد سليم) أن يعبر عن مضمون شرقي بتحقيق حديث يحمل بعض سمات يحيى بن محمود الواسطي أشهر رسامي القرن الثاني عشر والثالث عشر للميلاد في

العصر العباسي. ساهم جواد سليم بتشكيل الرؤية الواضحة لبدايات الفن المعاصر في العراق عن طريق وعيه بالتاريخ والتراث...»

ويستطرد كاتب هذا المقطع إلى التوكيد على أهمية امتلاك التراث وما يدعوه «القيم» السّومرية والكلدانية والبابلية والآشورية والعربية والإسلامية في الفن. وهذه «القيم» الحضارية يفترض أن جواد سليم استوعبها من «تاريخه» نفسه، وان هذا التاريخ بحسب تفكير المؤلف هو تاريخ منفصل عن التاريخ الآخر، منفصل بوجه خاص عن تاريخ البعبع الذي يقف أمام الحضارة العربية الإسلامية. وهذا البعبع هو الغرب. هكذا يفترض أن جواد سليم استطاع التنظير لعملية الاستيعاب هذه ثم التعبير عنها مراراً وتكراراً بطرق مختلفة في فنه. وعلى ذلك فإن جواد سليم هو قبل كل شيء، وفقاً لهذه النظرة، فنانٌ «وطنيّ» مهتم بقضية الهوية الجماعية أو الوطنية، لا بقضية الهويّة الشخصية. وفي هذا مغزى عمله، ومصدر عظمته وفقاً لقول الكاتب. وفضلاً عن ذلك يفترض أنه تأثر تأثراً مباشراً في مشروعه ذاك بالمفكر السياسي القومي ساطع الحصري الذي عاش العراق بين ١٩٢٠ و١٩٤١.

لا نجد في أي مكان من هذه الدراسة المألوفة للغاية حول جواد سليم أية إشارة إلى إمكانية أن يكون هذا الفنان قد تأثر على الأقل ببعض الرسامين والنحاتين الغربيين، مثل بيكاسو وهنري مور وماتيس وبول كلي وبونار، وهم كلهم كما نعلم، كانوا موضع اعجاب عظيم لديه. ولا نجد في أيّ مكان أيّة إشارة إلى حقيقة أن جواد سليم كان واسعَ الاطلاع للغاية على تاريخ الفن الأوروبي، كما كان منهمكاً انهماكاً شديداً بالتفكير حول النظريات والحركات التي سادت في القرن العشرين، كما أخذ يجرّب تقنيات هذه الاتجاهات تجريبياً لا انقطاع فيه.

لا نجد في أيّ مكان من هذه الدراسة شيئاً يتناول حبَّ سليم لشعر شيلي ورامبو وفيرلين. أو يشير إلى كونه قرأ ألدوس هكسلي وناقش أفكار جون رسكين وأغرم بالموسيقى الكلاسيكية الغربية، وإلى انه كان شغوفاً بالقيثار الأسباني، وأنه رسم صورَ كثير من مشاهير عازفي القيثار الأوروبيين، وكان بعضهم أصدقاء حميمين له.

وليس هناك أية إشارة إلى أن جواد سليم كان يتكلم ويكتب أربع لغات لم يتعلمها وهو طفل، ولكنه أرغم نفسه على تعلمها وهو راشد (وذلك أمرٌ ليس في مقدور الكثيرين منا أن يفعلوه أو أن يشعروا بالرغبة فيه أو الحاجة إلى تحقيقه). كما أنّه ليست هناك في أيّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكانٍ من تلك الدراسة إشارةٌ تدل على أنّ جواد سليم في لحظة من لحظات الحماسة كتب يقول: «كل شيء عظيمٌ حقاً، فنحن مدينون به لعام ١٧٨٩»، وعلى ذلك يبدو أنه بالإضافة إلى قيم بابل القديمة، مهما تكن، وبالإضافة إلى القيم العربية الإسلامية، كان جواد سليم يشعر بأن عليه أن يتعلم شيئاً من التجربة الفرنسيّة. وأخيراً ليس في هذا الكتاب أيّة فكرة حول إمكانية، مجرد إمكانية، تأثير مثل هذه الخلفيّة، في فنه.

أريد أن أضع هذا الكتاب الذي كتبه شخص، لن أذكر اسمه، في منظوره الخاص. قبل أيام قابل زميلي اندريه غاسبار من مكتبة الساقي مندوباً من جريدة الحياة للحديث حول الكتاب العربي. فأعطى هذه الأرقام الدالّة: في عام ١٩٨٨ صدر حوالي ألف كتاب عربي للمائتين والعشرين مليون شخص يتكلمون اللغة العربية. ومقابل ذلك في المملكة المتحدة وحدها (بغض النظر عن الكتب التي صدرت بالإنكليزية بوجه عام) ظهر ٥٥ ألف كتاب جديد لسكان يبلغ عددهم ٥٠ مليون شخص في عام ١٩٨٨.

ليست مشكلتي في هذه الكلمة هي أن الناس في العالم العربي لا يقرأون بمقدار ما يقرأ الناس في المملكة المتحدة: بل هي في نوعية الكتب القليلة المتاحة لقراءتهم. وهي قضية محصورة برغبتهم أو عدم رغبتهم في التغلب على هذا الفارق بأن يصلوا إلى بعض هذه الخمسة والخمسين ألف كتاب المتاحة باللغة الإنكليزية لا بالعربية.

سواء أكان الأمر حسناً أم غير حسن، فإن الثقافة العربية هي ثقافة الكلمة وليست ثقافة الصورة. وهذا هو السبب في أنّ الفنانين العرب يُنفقون هذا الوقت الطويل اليوم في اللعب حول الخطّ العربي. والناس يميلون إلى أن يَرَوا في هذه الانشغال الجدّي الشائع شيوعَ الأزياء الحديثة بالخط العربي في الفنون المرئية دلالةً على القوة. أما أنا فأجد الاقتصار على هذا الانشغال دلالةً على الضعف، لأنني أفسره بأنه محاولة للتشبّث بأطراف أردية ملوك الثقافة العربية الحقيقيين وهم الشعراء والكتّاب. وسواء اتفقتم معي أم لم تتفقوا في هذه الناحية، فأنا واثق من انكم ستتفقون على أن الأمور إذا كانت على هذا السّوء الشديد في مجال ثقافة الكلمة المكتوبة، فيجب أن نكون واثقين جميعاً من أنها أسوأ بما لا نهاية في ميدان ثقافة الصورة.

ابتغاءَ الوصول إلى بعض هذه الخمسة والخمسين ألف كتاب يتعين على المرء الذي يرغب في الوصول إليها، أن يشعر بحاجةٍ داخلية حادة الاشتعال نابعةٍ من الأحساس بأن حكمة العالم ليست كلها متمركزة بشكلٍ ثابت في ماضيَّ الخاصّ أنا ولا وجود لها في أيّ

ماضٍ لدى الآخرين. غير أن الاكتفاء الذاتي والتَغَرُّب العميق عن أية «قيم» لا وجودَ لها في الثقافة العربية الإسلامية أو في حضارة وادي الرافدين القديمة هما الطريقة التي يفكر بها الكاتب الذي حدثتكم عنه الآن والذي لن أذكر اسمه. وهي ليست الطريقة التي فكر بها جواد سليم عام ١٩٤٦ عندما سافر بحراً إلى إنجلترا، وهو مفعم بالأمل وقلبه منفتحٌ أبداً.

إن السبب الذي يجعلني غير عابىء بإخباركم من الذي كتب المقطع الذي ذكرته قبل حين وفي أيّ سياق، هو انني لا أجد ذكرَ ذلك أمراً مهماً. وهو ليس أمراً مهماً، لأنّ كل ناقد ثقافي عربي أو كل فنان عربي أو صحفيّ عربي يكتب عن الفن أو ناقد فني غربي في هذه الأيام يكتب في الصحف الغربية المتزايدة عدداً والمتعاطفة مع الاتجاهات الفنية في العالم الثالث، أقول لأنّ أيّ واحد من هؤلاء يمكن أن يقول بالضبط شيئاً من هذا القبيل، كما أن كاتب هذا المقطع ليس متعصباً دينياً من الطراز الذي ظهر مؤخراً، بحيث يكون واعياً لرفضه الحداثة والغرب. بل على العكس من ذلك، هناك جميع الأسباب التي تدعو إلى أن نستنتج من الكتاب أن هذا المؤلف العراقي يعدّ نفسَه، مثل أي شخص آخر حديث ينظر إلى الأمام ويتصرّف على هذا النحو، بل إنه ليرتدي ملابس الإنسان الحديث الذي يشعر بأنه ابن هذا القرن وليس كائناً مدفوناً تحت ثقل التاريخ الميت، التاريخ الذي يبعث لا من خلال الفَرْز الحاد الذي يقوم به العقل الناقد، ولكن دائماً من خلال تقلبات الذاكرة البشرية والعاطفة العذبة والخيال الجامح. وتدل جميع الاحتمالات على أن مؤلفنا سيثور غاضباً على الفكرة القائلة بأن كلماته المدبّجة يصعب تفريقها، في الجوهر، عمّا يقوله جارٌ مسلم متعصب في البلد المجاور، ولنقل مثل إيران.

إن النقطة التي أريد إيضاحها هي أن هناك حكمة غير واعية ولكنها مقبولة، وهي بديهية ثقافية يشترك فيها كل الذين يعنيهم الفن العربي الحديث ومفادها أن جواد سليم امتلك التراث العربي الإسلامي في فنه أو أنه مَجَّدَ الموضوعات السياسية الكبرى، كما فعل في نصب الحرية في ميدان التحرير، وأنّ هذا هو ما ينبغي عَمَلُهُ في الفن. ويترتب على ذلك، الوصولُ إلى الموقف السخيف القائل بأنّ امتلاك التراث، واحتضان الماضي القومي هو، في النتيجة، كلُّ ما ينبغي أن يكون عليه الفن العربي. وأريد أن اذكّركم بردود الفعل النقدية التي لا بد أن كثيرين منكم قرأوها، بل حتى شاركوا فيها، تجاه معرض الفن اللبناني الذي أقيم في هذه القاعة، وذلك قبل أكثر من عام بقليل. وقد جاء في أحد العناوين الشعرية حول هذا المعرض القول بأنه «فن بلا قضية لمعرض بلا هويّة».

في الجزء الأول من دراسته للفن الحديث في العراق والمنشور عام ١٩٨٣، أورد الرسام شاكر حسن آل سعيد وهو واحد من أكثر طلاب جواد سليم ورفاقه موهبةً، القول بأن نجاح مشروع جواد سليم في امتلاك التراث هو السبب في جعل «الهوة التي تباعد بين الجمهور والفنان في العراق تتلاشى». . ثم يستطرد فيقول: إنّه بعد عام ١٩٥٨ وضع الفنان ثقته في الدولة، فانفتحت مرحلةٌ جديدة في الفن العراقي وهي فترة لم يعد فيها الفنان مسؤولاً عن «حماية» الذوق العام، ولو أن هذا الجمهور نفسه كان يعتقد بأن ما كانت تجري «حمايته» باسمه هو، ينتمي «إلى عالم آخر»، إذا استعرنا كلمات جواد سليم نفسه في حديثه عام ١٩٥١. ولدى حلول الستينات من هذا القرن، كانت الدولة تتهيأ لتصبح راعيةً للتراث وكان كل ما يتوجب على الفنان أن يفعله هو المضيّ قُدُماً في استيعاب التراث والفولكلور العراقي، وهو مدرك بأنه تحرر من المسؤولية التاريخية التي كانت من قبل ملقاةً على عاتق فنان مثل جواد سليم إضافةً إلى حلقة صغيرة من الناس.

على الرغم من أن شاكر حسن لا يتحدث عن نصب جواد سليم لثورة الرابع عشر من تموز في ساحة التحرير في قلب بغداد، وهو نصب الحرية الذي اتفق إكماله عام ١٩٦١ مع وفاة جواد، فإن من الواضح أن منطق كلامه يقود إلى الاعتراف بأن هذا العمل يتوّج إنجازات جواد سليم، وذلك بالضبط لأنه أكبر مثال على رعاية الدولة للفنون في أي بلد عربي. على أية حال، لو أن شاكر حسن لم يضع نصبَ عام ١٩٦١ بهذا المنظور، فربما يعود ذلك إلى أن جبرا إبراهيم جبرا كان قد فعل ذلك عامَ ١٩٧٤ في كتابه المهم الذي خصصه برمته لنصب الحرية. وبما أنّ البحث عن سجلٍ تاريخي «لمعالم الشخصية القومية» و«خلق وعي تشكيلي جماعي» كان الشيء الذي يَحْسُنُ بالفنان أن يفعله، فهو إذن مصدر أهمية جواد سليم ومكانته فناناً أيضاً، وفقاً لما يراه شاكر حسن. إن هذا أسلوب غريب في التفكير يتبعه فنان، لا سيّما إذا كان فناناً قديراً مثل شاكر حسن.

لا بدّ أنكم لاحظتم الآن انني لم أعد اتحدث عن كاتب من الدّرجة الثالثة لا أهمية لاسمه. انني اتحدث عن إنسان، أعتقد شخصياً، بأنه واحد من أكثر الفنانين موهبةً بين الذين برزوا في العراق بعد جواد سليم. إن شاكر حسن بين الناس جميعاً هو أفضل من يعرف «عالم الخط واللون والشكل»، الذي هو عالم جواد والذي كان جواد يتحدث عنه عامَ ١٩٥١. فهو يعرف أنه بالنسبة لفنانٍ مثل جواد سليم تكون مشكلة السطح وسمك الخط وحبكة العمق الفضائي في اللوحة، واللون بوصفه شكلاً مقابل اللون بوصفه

امتلاءً، والعلاقة بين التعبير والتكنيك، وكيف نرى بطريقة جديدة ما لا نراه بالطريقة القديمة نفسها الباعثة على الضجر، يعرف كيف أن جميع هذه القضايا كانت تحتل المركز الأول عنده. وهو يعرف أن هذه القضايا هي الزادُ اليومي لكلّ فنان يستحق هذا الاسم، وأنّها مَدَارُ حِرفة الفنان. ولعل هذه المشاكل الأرضية والتخصصية وهي أيضاً المشاكل النُخبوية، والتي غالباً ما تكون غامضة على عموم الناس، هي في حقيقة الأمر ما يُنفق الفنان جُلّ وقته مفكراً فيها ومكتشفاً لها.

سأخرج قليلاً عن الموضوع الآن لأشرح ما قلته قبل حين مستخدماً شرائح لأعمال جواد سليم:

(الرسم الأول): انظروا كيف رسمت هذه الصورة من عام ١٩٤١، باستعمال ضرباتٍ صغيرة متنوعة الحجوم من اللّون. إن الفكرة وراء الرسم بهذه الطريقة نشأت أولَ ما نشأت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على يد الانطباعيين. والغرض الفني هو الإبانة عن أن اللون كما هو في الواقع وبالتالي كما ينبغي أن يصور على اللوحة، لا يكشف عن نفسه لعيوننا على أنه ممزوج مُسْبَقاً ومحبوسٌ ضمن إطار محدد، هو إطار الخَط التقليدي الذي يسبق وضع اللّون على القماشة. فاللون هو تلاعُبُ الضوء على السطح، واللون هو انعكاس اللون، ممتزجاً مع بصيص النور وتوهّجه، ويمكن إحراز تأثير من نوع أشدّ بريقاً وتراقصاً ورفيفاً، بوضع ضربات صغيرة متوهّجة من اللّون أو على شكل تنقيطات، كما هي الحال مع «سورا» الذي ينبغي للون عنده أن يمتزج في عين الرائي لا من قبل الرسام نفسه على سطح القماشة، أي قبل عملية الرؤية ذاتها. وعلى هذا فإن اللّون مكوّن من عدة ألوان بما فيها انعكاس اللون ونوعية الضوء الساقط فوقه. وبالجمع بين ضَرَبات الفرشاة أو التنقيطات على شكل تنويعات لا تُعدّ، يكون لدينا أسلوبٌ مختلف في رؤية الموضوع. هذا ما كان جواد سليم يجربّه في هذه اللوحة. وهذا ما كان ينفق وقته مفكراً فيه ومتعلماً له وهو يعمل على هذا الرسم.

(الرسم الثاني): لننظر في لوحة أخرى رسمت في زمن مبكر جداً، تصور امرأة مع فناجين القهوة العربية. ما لم ترغب في إبراز التراث وحده أو الفولكلور من حقيقة أن هذه المرأة تشرب القهوة ـ وهو أمر يشتط بالموضوع بعيداً، ربما لأنّ الشاي هو المفضل في العراق بوجه عام ـ فيكون عليك أن تسأل نفسك هذا السؤال: ما المشكلة التي يعالجها الفنان في هذه الصورة خصوصاً؟ من الواضح أنها مشكلة تختلف اختلافاً كبيراً عن

المشكلة الأولى. لننظر في ما أشار إليه جواد سليم نفسه عام ١٩٤٣ على أنه الفرق «بين إضافة اللون في المساحات الموجودة بين خطوط التّصميم وبين التّفكير بلغة اللّون»، ويمكن مشاهدة الفرق في اللوحة، عند النظر إليها بعناية. انظر إلى «دلّة» القهوة وقارنها بالأزهار الموجودة في الخلف أو في النافذة. ويقول الفنان في المقطع نفسه: «عندما يكون اللوّن أغنى ما يكون يصبح الشكل ممتلئاً أشدَّ الامتلاء». فالفنان لم يعد يبني الشكل بضربات صغيرة من اللون وامتزاجات اللون والضوء وانعكاس اللون، التي تصير متداخلةً كلها معاً كما فعل في الصورة السابقة. الآن، أصبح اللون المتوهج الحي هو الشكل، وقد وضع على شكل صفحة، ممتزجاً قبل وضعه. وصار النور، بل حتى الظلّ كله، غير موجودين. ثم أن الخط الأسود المشغول للكيان البشري ودلة القهوة... إلخ. أضيف إضافةً متعمدة على مساحة تكاد تكون كلها قد صنعت من ألوان مختلفة واضحة الاستدارة. لقد اتخذت كلمات الفنان التجريدية الآن شَبَهاً فعلياً بالواقع. وصار أسلوبنا في رؤية النوع نفسه من الموضوع كالسابق، أي صورة كيان بشري، أسلوباً مختلفاً تماماً.

ولكن إذا كان الضوء غير موجود واللون لم يعد غامضاً في هذه اللوحة، فإن هناك شيئاً آخر موجوداً وغامضاً جداً في الوقت نفسه. لننظر في مشكلة المنظور، أو أمامية الصورة أو خلفيتها وهي ما كان جواد يقوم بالتجربة عليه هنا، وهو بالمناسبة أمر مرتبط ارتباطاً لا ينفصم بعبقرية سيزان العملاقة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

انظروا إلى المنضدة وإلى الأرض في هذه اللّوحة. فهما يتخلّيان عن التقليد الخاصّ بالمنظور ذي النقطة الواحدة، وذلك بأن يعودا إلينا داخل سطح اللوحة. ومع ذلك، فإننا على نحوٍ ما نقرأهما بوصفهما منضدةً وأرضاً، وهما يحددان المساحة التي يجلس الجسم في نطاقها.

ما المنظور؟ لقد علمنا سيزان أنَّ المنظور ليس تجربةً حقيقية، فهو وجهةُ نظرٍ ما بشأن التجربة. فنحن نادراً ما نرى الأشياء بمثل هذه الثقة وهذا التركيز الثابت، بوصفها منظوراً ذا نقطة واحدة. فأهداب العيون تطرف والجسم يتحرك، كما أنَّ الشك في العالم المحيط بنا أو وضعنا ككائنات بشرية، كلها جزء من تجربتنا مثلما يشكل اليقين جزءاً فيها. فهل منضدة جواد منضدة أم هي مجرد مساحة للون؟ وهل ترتفع الأرض نحونا أم هي تبتعد عنا؟ هذه أسئلة حقيقية حول كيفية إدراكنا للعالم، تطرحها الطريقة التي رسمت بها هذه اللوحة بالذات، وهي أسئلة تطرحها كيفية رسم الصّورة ولا يطرحها

التساؤل حول من تكون هذه المرأة، وأقل من ذلك لا يطرحها التساؤل عن قوميتها.

(الرسم الثالث): لننظر بعناية إلى ما هو أهم شيء في الصورة الثالثة التي يعود تاريخها إلى الجمسينات. هل هو شارب الشخص الموجود إلى اليمين، والذي يقوم بتعريفه مع لباس الرأس، بأنه رجل عراقي حقيقي؟ ليست هذه هي طريقة الفنان في التفكير بشأن ما يفعله. لا أقول إنني لا أحب هذا الشارب. بل في الحقيقة أنا شديد الشغف به. وإني أحب الشارب أكثر في نطاق هذا الرّسم بالذات وأمضي أبعد من ذلك فأقول إن هذا الشارب كان ينبغي أن يرسم بتوكيد أشدّ، ولكن لا بوصفهِ يُجَمّل وجه زميل عراقي. إني أحب هذا الشارب لأنه على شكل هلال. والهلال هنا بمثابة لحن بارز (موتيف) يجري اللعب عليه بتنويعات مختلفة مثل كوتشرتو لباخ. والفكرة البصرية التي تعمل هنا هي فكرة التنويع على اللحن. لنلاحظ أيضاً الأمامية والخلفية في الصورة. ماذا حدث؟ إن مشكلة الأمامية والخلفية اختفت. فالشخوص يحتلون فضاءً مسطّحاً تماماً. فلم يعد الأمر قضية تشويه المنظور، لأنه ليس هناك منظور. وعلى هذا فإذا كانت اللوحة الأولى تجربةً انطباعية أو انطباعية جديدة، واللوحة الثانية تدور حول تعلم شيء من سيزان، فمن الذي تتعلم منه اللوحة الثالثة: هل هو يحيى الواسطي أم بن نيكولسون أم موندريان أم لعله بيكاسو؟

الطريف في هذه اللوحة هو أنها، كما أرى، تستدعي هذه الطريقة في الحديث عنها وتستبعدها في الوقت نفسه، لأنها صارت الآن جواد سليم من حيث الجوهر. فلقد عمل الفنان على أن يحصل على رؤية خاصة ولكنها مع ذلك مُدْرَكةٌ إدراكاً واضحاً وهي رؤيته هو، فقد حاز على لغة مخصوصة يستطيع أن يرى العالم بها.

هذا نموذج آخر من التنويع على اللحن.

(الرسم الرابع): ما علاقة هذه اللّوحة (الرسم الثالث) بيحيى الواسطي ومدرسة بغداد للتصوير في العصور الإسلامية الوسطى؟ علاقةٌ محدودةٌ جداً حسب اعتقادي. إذ ينبغي على المرء أن يقوم بتحريك فكرهِ تحريكاً «جيمناستيكياً» لكي يتوصل إلى أشدّ أنواع العلاقة بُعْداً مع الواسطي. فأولاً: إذا نظرت بعناية إلى صور الواسطي المتاحة فسوف تجد أن الواسطي لم يرسم أبداً أي وجه من الأمام مثل الوجوه التي رأيناها الآن. أو مثل وجه المرأة التي تمشّط شعرها (الرسم الخامس).

ومن جهة أخرى، إذا نظرنا إلى الشّريحة التالية (الرسم السادس)، فيمكننا التعرف

على تأثير الواسطي على نحو أقوى. وها هي صور الواسطي لإجراء المقارنة (الصورة السابعة). انظروا بعناية إلى الوجوه، ولا سيما تعبير المرأة في لوحة جواد. والآن انظروا إلى المرأة في صورة الواسطي باللقطة المكبّرة. هناك علاقة بالتأكيد.

ولكن تأملوا في مقدار الفوارق بين الواسطي وجواد سليم. لم يرسم الواسطي بحسب علمي أيَّ شيء سوى وجوه رقيقة تبدو عليها التقوى أو وجوده مشحونة بقوة السلطة. وعلى العكس من ذلك، فإن رجال جواد سليم «يقتلون شجرة» كما يَعني عنوان اللوحة (الصورة الثامنة)، وليس هناك تقوى على وجوههم. إنَّ الشّناعة والقبح في التعبير تذكرنا ببيكاسو قَدْرَ ما تذكرنا بالواسطي. (انظروا الصورة التاسعة)، وهذا التفصيل هو من لوحة غيرنيكا لبيكاسو طبعاً. والآن انظروا إلى جواد (الصورة العاشرة)، ثم إلى غيرنيكا مرة أخرى (الصورة الحادية عشرة). وأخيراً من أجل إكمال هذا التتابع، انظروا إلى هذا التفصيل من نصب الحرية لجواد سليم في ساحة التحرير (الصورة الثانية عشرة)، ومن تظنون الذي رسم هذه (الصورة الثالثة عشرة) التي تمثل رجلاً يذبح خروفاً، ربما من أجل مناسبة عيد وفرح، على الرغم من أنه يبدو لي أنه ستفوتكم النقطة التي أرادها الفنان بشأن عذوبة العادات الشعبية وحدتها، إذا كان ذلك كل ما تريد هذه الصورة أن تنقله لكم. إن كلتا اللوحتين لجواد سليم، وليس لبيكاسو، لكيلا يختلط الأمر عليكم.

مثال آخر على تحوير مغزى الواسطي مع استمرار التأثر بأشكاله وألوانه في الوقت نفسه، وهو ما نراه هنا (الصورة الرابعة عشرة). ماذا يفعل هؤلاء الرجال؟ إنهم يُوَصْوِصُونَ وهم جاثون بعضهم على بعض، بطريقة هي الغاية في الضيق داخل دولاب لكي يتجسَّسوا بالنظر على مشهد في غرفة نوم صغيرة مريحة. إذا كان الواسطي قد حلم بمشهد مثل هذا، وأنا لا أرى ما يمنعه من ذلك لأنه قد يكون مُسْتَوحى من ألف ليلة وليلة، فهو لم يدخل بالتأكيد في النطاق الرسمي للتراث العربي الإسلامي. وأعتقد شخصياً، مثل جواد سليم، أننا نكون في حالة أفضل بكثير عندما نضيف إلى التراث ووقاره شيئاً من الضحك والسخرية واللاّوقار.

بالمناسبة، في أثناء إعدادي لهذه الكلمة، بذلت جهداً عسيراً في إجراء مقارنات بصريّة بين صور جواد سليم والواسطي، وهي في مثل الإدهاش الذي نتج عن المقارنة بين كثير من الفنانين الحديثين العظام في هذا القرن وبين ما يدعى بالفن البدائي، [أمثلة: تأثير النحت التنزاني على نحت جياكوميتي، أو أقنعة القبائل الأفريقية على ماكس

أرنست، وأخيراً (الصورة الخامسة عشرة) المقارنة بين رسم لبول كلي إلى اليمين والنسيج المصوَّر من زائير]. لا شيء يبرز من جواد سليم والواسطي حاملاً مثل هذا النوع من التقارب كما في هذين الزوجين من الصور. وهذا هو السبب في انني ركّزت من قبل على التفاصيل الصغيرة. والآن لا أشك لحظة واحدةً بأن جواد سليم أحب صور الواسطي واستخدم ألوانه، بل حتى انه استقى منه بعض أفكاره حول رسم الشخوص. وهذا هو ما كنت أريكم إيّاه. ولكنني أرى من المهم أن ندرك بأنه لا توجد صورتان مقنعتان تدلّان على تأثير الواسطي القاهر على جواد سليم، مثل تلك التي أريتكم إياها بشأن فنانين، نعتقد أنهم أوروبيون وليسوا أفريقيين أو «بدائيين» بشكل أو بآخر. واني أقول ذلك تعليقاً على انعدام الكفاية في ما هو موجود، إذ إنّه كله يستند على أمر كأنه مفروغ منه، دون الإحساس بالحاجة للذهاب عميقاً أو الوصول بأي فهم صادق للطرائق المعقدة التي يفكر بها أكثر الفنانين أهميّة، وبها يعملون. إلى من ينتمي جياكوميتي وماكس أرنست وبول كلي؟ إلى إفريقيا، أم أميركا اللاتينية أم إيطاليا أم فرنسا أم المانيا؟ هل في إمكاننا أن نقول شيئاً ذا معنى حول الانتماء القومي لفنانٍ ما، أو نوعية فنه غيرَ المصادر التي يختارون التأثر بها؟ من الواضح أن الجواب بالنفي. وفي رأيي أن مجرد الفكرة شيء مستحيل.

لئلا يساء فهمي، وابتغاءَ ضمانٍ أن لا يخرج أحدٌ من المحاضرة قائلاً انني قلت أن جواد سليم لم يكن متأثراً بفن وادي الرافدين القديم، فإنني أسارع فأضيف مقارنةً أخيرة.

(الصورة السادسة عشرة): إن هذا تفصيل من رقيم من نيبور وعمره حوالى ثلاثة آلاف سنة. انظروا إلى الهلال وما في داخله.

(الصورة السابعة عشرة): هذا هو شعار جواد سليم للجمهورية التي أعلنت بعد عام ١٩٥٨. وهنا منحوتة له باسم «أمومة» (الصورة الثامنة عشرة).

ولنعد إلى التفكير في ما كنا ننظر إليه الآن. بدلاً من إفراد هذا النوع من القضايا وهي التي يعرف شخص مثل شاكر حسن انها قضايا حقيقية جداً بالنسبة لعالم الفنان، عالم «الخط واللون والشكل»، وبدلاً من النظر إلى الهدف إزاء العمل الفني الفعلي في فن جواد سليم، فإنّ شاكر حسن اختار أن يحدثنا كما لو كان يذيع خطاباً سياسياً حزبياً. وبالمناسبة، فإن الطريقة الايديولوجية السياسية نفسها في طرح القضية يمكن أن نراها أيضاً في كتابات جبرا إبراهيم جبرا الأخيرة، ولا سيما في كتابه «جذور الفن العراقي»

الذي نشر عام ١٩٨٦. على الرغم من أنه يجدر القول فوراً بأن كتابات جبرا الأولى حول جواد سليم، وعلى سبيل المثال مقالته في «الرحلة الثامنة» مختلفة اختلافاً تاماً عنها. ففي أعوام الثمانينات صار جبرا لسببٍ من الأسباب يقدم مثل هذه الصور (الصورة التاسعة عشرة والصورة العشرين) أمثلةً على مدى تقدم الفن العراقي، منذ جواد سليم وبسببٍ من جواد سليم أيضاً.

ماذا نستطيع أن نقول بحق نوايا الفنانين الذين رسموا هذه اللوحات؟ ما البحث الفني الذي يجري هنا؟ اللوحات، من الناحية التقنية، تامّة الصنع. بل إن المرء ليستطيع القول إن تقنية رسم الحصان التعبيرية متقنة الصنع جداً، حتى انها أفضل من تعبيرية جواد سليم في عام ١٩٤١. ولكن ما غرض الفنان من الإنجاز التقني؟ هذا هو السؤال. الحقيقة هي أن هذه التصاوير معنيّة بالموضوع أكثر من عنايتها بكيفية تصوير هذا الموضوع أو الواقع بوجه عام. مثل هؤلاء الفنانين، حسب رأيي، لا يرسمون كما اعتاد جواد سليم أن يرسم، لأنهم منشغلون بالذوق العام، بالسياسة، بالعواطف الحلوة التي تقترب من السُكّر، بما يجعل الناس سعداء بالصور الشعبية المريحة، لا بالصور التي تجعل الناس قلقين أو يتوقفون كي يفكّروا لأنه ينبغي عليهم أن يطرحوا أسئلة جديدة وعسيرة على أنفسهم.

إن التَسويغ الوحيد لمثل هذه الصور هو الفكرة القائلة بأن جواد سليم كان فناناً عظيماً بسبب امتلاكه التراث العراقي أو الفولكلور العراقي، لا بسبب أيّ أمر آخر. وهذا كما رأينا هو الكيفية التي يفكر بها غالبية الذين يكتبون حول الفن العربي. بطبيعة الحال، إن الأسس واختيار العبارات بل حتى نبرة التوكيد بشأن التراث تختلف من شخص إلى آخر. ولكنك تجد على الدوام أن المحتوى الجوهري هو نفسه، بغض النظر عما إذا كنت تتحدث إلى الناس الذين ينبغي أن يكونوا أفضل دراية بالأمر، أو إذا كنت تتكلم مع الاعتياديين من المثقفين. فلا يبدو أن الناس يختلفون عندما يكون الموضوع دائراً حول «لماذا نجد جواد سليم عظيماً»، أو «ماذا قدّم للفن».

وهكذا، أعود إلى سؤالي الأصلي: ما الذي يدور في عقل فنان مثل شاكر حسن وناقد متمكن مثل جبرا؟ ماذا حدث لعالم الفن العراقي بين عام ١٩٥١ واليوم؟

إن درجة الاتفاق بين العراقيين حول جواد سليم مدهشة. فهي تفوق حتى درجة الاتفاق بين البريطانيين بشأن المؤسسة البريطانية الكبرى، أعني هنري مور. انني أفكر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالبرنامج التلفزيوني حول هنري مور الذي عرض في العام الماضي والذي انتقد تأثيره الكبير على الفن البريطاني. واعتقد شخصياً انه كان على شيء من قلّة الذوق، فأنا لم أتفق مع أسلوب مقدم البرنامج في التفكير. إنني عظيم الإعجاب بهنري مور. ولكن النقطة التي أريد إيضاحها هي أنّ ناقداً فنياً إنكليزياً، تدعمه حفنة على الأقل من مخرجي البي بي سي، تجاسر فعلاً فانتقد هنري مور. وعلى العكس من ذلك، ففي نطاق ثقافي عربي لا يمكن التفكير حتى بالقول بأن ما دعوته بالحكمة المقبولة ثقافياً حول جواد سليم يمكن أن تكون حكمة غير وافية، وأقل من ذلك قبولاً انتقاده بوصفه فنّاناً.

أسارع إلى القول بأنّ القضية ليست سياسية. إن الأمور سيئة في كثير من الأقطار العربية، ونحن نعرف ذلك. فهناك من المحرّمات أكثر مما ينبغي حول ما يجب علينا جميعاً أن نفكر فيه وحول ما ينبغي علينا أن نسلك. ونحن نعرف هذه الأمور كلها. ولكن، لحسن الحظ، لا يؤخذ المواطنون العرب إلى السجن بسبب انتقادهم فناناً ما أو اختلافهم مع الحكمة المقبولة بحقه. ربّما يتغيّر الأمر لاحقاً، ولكنني بوصفي متفائلاً بطبيعتي، أفضل أن أركز على الجانب المشرق من الأمور.

إنني أتحدّث عن الثقافة لا السياسة. هناك فرق كبير بين ما هو محرم (بحكم القانون أو الدين أو بحكم أمرٍ عشوائي) وبين ما لا يمكن التفكير فيه. ونحن نتكلم على ما لا يمكن التفكير فيه، لا على ما هو محرّم. نحن نتحدث عن ذلك الشيء الذي لم يدخل حتى في وعينا، وليس عن ذلك الذي يجب إخفاؤه كيلا تمتدّ إلينا ذراع الدول العربية الطويلة. والشيء الغريب هو أنّ أذهان الناس لا يخطر لها أنه ربما كانت توجد طرق أخرى لتكوين العلاقة بين عمل فنانٍ ما مثل جواد سليم وبين العالم الذي واجهه في فنه.

حينما يُؤخَذُ شيءٌ ما على أنّه أمرٌ مسلّمٌ به ومفروغٌ منه، فعند ذاك يكون في حقيقته كليشيه. وليس هناك ضرر في الكليشيه. إننا حين ندعو شيئاً ما كليشيه فلا يجعله مجرد ذلك الوصف غير صحيح، جزئياً أم كلياً. أنا لا أقول إن جواد سليم لم يتأثر بالواسطي أو بالنحت الآشوري أو السومري. إن محتوى الصدق في مقولةٍ ما وما إذا كانت هذه المقولة كليشيه أم لا، أمران منفصلان انفصالاً تاماً، فإذا ما تلاقيا فهما يتلاقيان بحكم المصادفة، لا غير. دعونا ننظر في هذه النقطة استناداً إلى أحد الأمثلة.

نحن كلنا نعرف العادة التي تقول: «كيف حالك؟» عندما نقابل أحداً نعرفه في

الشارع. بل إننا نسأل السؤال دون أن نفكر، إذْ ينطلق كنوع من الفعل الانعكاسي. ثم أننا نتوقع أيضاً أن يقول لنا الشخص الآخر بخير، شكراً لكَ، وكيف أنت؟.. وليس لهذا التوقع علاقة بحقيقة شعور الشخص الآخر أو بصدق رغبتنا في معرفة المشاعر الحقيقية للجانب الآخر. بل إننا لا نسأل هذا السؤال لأننا مهتمون بالجواب. وكل هذا تُبرهن عليه الصدمة التي نشعر بها في حال الجواب غير المحتمل للغاية إنني وهو حين يجيبنا صاحبنا «في أسوأ حال، شكراً». أنا هنا أتحدث عن نفسي، إذ إنني أعرف أن الاضطراب يحلُّ عندي إذا أجابني أحدٌ بهذه الطريقة، فلا أعرف كيف أمضي معه في الكلام، اللهمّ إلا بتغيير الموضوع. وكذلك أعرف أنني سأبدأ بالشعور بأنني على شيء من العيّ تجاه الأمر كله، ثم لعلني انزعج، بل ربما ينتهي بي الأمر إلى أن أشعر بالغضب، لأنني حُشرت في هذا الموقف المحرج. وعلى نحوٍ ما، يبدو لي أن آخر شيء أريد أن أعرفه في العالم هو كيف يشعر الشخص الآخر حقاً.

إن الأمر، كما ينبغي أن أُقِرّ، يجري بوصفه عملاً آلياً للاعتراف بالوجود الاجتماعي للآخرين. فهناك نفسان منفصلتان تَنْصهران في وحدةٍ موقّتة نتيجة أداءِ إحدى العادات الصغيرة، التي تسمح لكل شخص أن يمارس طلباً اجتماعياً صغيراً على الآخر، قبل أن يمضيا في أي عمل جمعهما معاً. إن خلخلة هذه الشعيرة تُوقف كلّ عمل، وترغم على إعادة التفكير في القواعد الأساسية التي كانت تُعَدّ حتى ذلك الحين مفروغاً منها. إن معرفة الكيفية التي تؤدّى بها هذه الشعيرة هي شيء يجب تعلمه من الآخرين وتعليمه. وبمعرفة ما هو متوقع يصير كلّ واحد مدركاً لصلته الموقّتة مع الآخر.

لا يستطيع البشر أن يتصرفوا تصرّفاً عملياً، إذا لم تكن لديهم مجموعة كاملة من الكليشيهات المألوفة التي يواجهون، أحدهم الآخر، بواسطتها. ولكن المشكلة تبدأ عندما ندرك أن جميع الكلمات المنسكبة اليوم باللغة العربية حول جواد سليم تعمل كما تعمل الكليشيه. فهي لا تبدأ منَ الحاجة لفهم جواد سليم الإشكالية بوصفه فناناً، وفهم «عالمه المكوَّن من الخطوط والأشكال والهيئات»، كما عَبَّر هو عن ذلك عام ١٩٥١، وإنّما تبدأ من الحاجة إلى توكيد الوحدانية والجوهرية في جماعيّة العراقيين كلهم، أو جماعية العرب كلهم، أو جماعية المسلمين قاطبةً.

إن اختيار توكيد الجماعية سواء منها العراقية أم العربية أم الإسلامية، لا تغيّر طريقة التفكير التي يستند إليها هذا التوكيد. فظهور المخالفة يخفي موافقةً غير واعية بشأن

المبادىء الأولى. فما هذه المبادىء الأولى؟ والجوابُ، هي: رفض الغرب، وانعدام القدرة على مجابهة الحضارة الغربية أو فهمها انعداماً أعمى، غبياً، لا عقلياً، عديم التّسامح، وأحياناً يكون انعداماً متعصّباً، وهو الذي يستند إليه الأسلوب الجديد في التفكير السائد اليوم في كثير من أنحاء العالم العربي والإسلامي. والمفارقة المؤسفة في الثقافة البصرية، وفي العراق بوجهٍ خاص، هي أن هذا الرفض ملقىً على كتفي جواد سليم لا غيره.

دعوني أخبركم بحكاية طريفة بهذا الشأن. لقد قرر شاكر حسن في كتابه أن يصحّح الفكرة المغلوطة التي يحملها بعض الناس من أن جواد سليم العظيم كان قد تأثر بهنري مور. وكان هدفُ شاكر حسن كتابات جبرا في «الرحلة الثامنة»، حيث أخذ جبرا موضوع هذا التأثير كأنه أمرٌ مفروغ منه. أمّا شاكر حسن، فيكتب قائلاً إن ما لا يدركه الناس ان هنري مور نفسه كان متأثراً ببلاد ما بين النهرين القديمة. ولكن أليس كل الآخرين متأثرين كهذا التأثر؟ وعندما قيَّم جواد سليم هنري مور كان، في حقيقة الأمر، ينظر إلى الخلف من خلال هذا الفنان الإنكليزي، ينظر إلى نفسه وإلى جذوره المجيدة أبداً، في بلاد ما بين النهرين وفي الإسلام وفي الثقافة العربية.

لِمَ لا توجد دراسةٌ ذات مستوى علمي عالٍ لفن جواد سليم على الرغم من كل الذي قيل عنه؟ على الرغم من المجلات الفنية الجديدة اللّماعة، والمبالغ الخيالية المصروفة على الفن العام، والمهرجانات الثقافية الصاخبة التي لم تجعلها ممكنةً سوى أموال النفط المنفقة عليها مباشرة أو بصورة غير مباشرة، أقول لماذا لا نجد دراسةً شاملة لأعمال جواد سليم تتناولها منذ بداياتها؟ ومع ذلك، فبالرغم من هذه الفراغات في معرفتنا لأعمال هذا الفنان كلها، فإن «مكانته» في الثقافة التي ولد فيها تُخضع إخضاعاً روتينياً لنوعٍ من الأداء الخالي من التفكير، مثل قولنا «كيف حالك؟» على شكل شعائر روتينية. وعندما يجري ذلك، فلا بد من أن ندرك أنّ آخر شيء في العالم يتحدث عنه أيّ شخص حديثاً حقيقياً هو القيمة أو الفحوى في العمل الفعلي لهذا الفنّان.

يبدو أن الكتّاب والدولة والصحفيين شأن الآخرين، يركزون بصرهم على أمور أخرى. فعلى أي شيء يركزون؟ ربما يكون رغبة العرب، وهم يَتَجدُّون جميعَ الاتجاهات التي تقول العكس، في أن يؤكّدوا توحيدهم وجوهرهم بوصفهم أُمّةً. ولعلَّ هناك شعوراً بالتهديد من الخارج، من الغرب مثلاً، فهم يريدون أن يواجهوا هذا التهديد بالصّيد بحثاً عن شيء جوهري، له وزنه يجعل في إمكانهم أن يعلقوا آمالهم عليه ويبعدوا الخوفَ

عنهم. وفي الإمكان وضع المقولة كالتالي: «إذا كان جواد العظيم واحداً منا، فمن الواضح، إذن، أننا نمتلك خصوصية حقيقية»، أو ربما يجري التفكير على الأساس التالي: «إذا كانت لدي يوماً ما، في تاريخ سحيق، حضارة عظمى، فمن الجلي أنني لا بد من أن أكون عظيماً اليوم مثلما كانتْ حضارتي في الماضي». وإذا جمعتم هاتين الفكرتين تصلون إلى صيغة مفادها أن جواد سليم هو الوطني العظيم الذي امتلك التراث باسم الفن، ولكنه فعل ذلك من أجل الآخرين. أي آخرين؟ الشعب. الدولة. الثقافة العربية. العالم الإسلامي. اختر ما تشاء فالمجال مفتوح ولا شيء يتغير إذا اخترت هذا أو ذاك. أرجوكم أن تلاحظوا فقط انني لم أدرج عالم الفن في هذه القائمة.

لماذا أكرر قول ربما؟ لأنني لا أدّعي أنّ لديَّ جواباً عن السبب في أن «مكانة» جواد سليم في الثقافة العربية أصبحت كليشيه. ليس هذا هو موضوع المحاضرة. إن ما أعرفه معرفة اليقين هو أن هذه الكومة من الكتب التي إلى جانبي، ليس فيها كتاب واحدٌ يتحدث عن جواد سليم أو فنه، أو حتى عن الأسباب الحقيقية وراء التأثير الهائل الذي أحدثه هذا الرجل دون شك على فنانين عرب آخرين.

بدأت بالإشارة إلى كاتب لا اسم له من أجل تصوير وجهة نظري، لا من أجل البرهنة عليها طبعاً، فذلك لا يمكن القيام به في محاضرة مطلقاً. هناك شيء غير عادل في عدم ذكر اسم هذا الشخص. ولكن تسويغي هو أنه كاتب متناغم تناغماً دقيقاً مع ما يتوقع منه أن يقول. إن معرفة ما يتوقع أن يسمعه منه الآخرون هي مصدر قوته بصفته كاتباً. فهو رجل ضليع في فن قول «كيف حالك؟» أي فن المؤانسة الاجتماعية، وأي شخص شاهد فيلم «العلاقات الخطرة» يعلم أن المؤانسةَ الاجتماعية إذا مضت إلى حدود متطرفة يمكن أن تكون فناً مثيراً بل يمكن أن تصير فناً خطراً. ربما لم يشاهد هذا الكاتب حول جواد سليم صورةً حقيقية لمحمد يحيى الواسطي، وأقل من ذلك احتمالاً أنه درس بالتفصيل العلاقة بين رسوم معينة لجواد سليم وتلك التي رسمها الواسطي. وحقيقة الأمر هي أنّ قلّة من العراقيين، وانا من ضمنهم، لم يشاهدوا إلاّ نسخاً مصورة رديئة للغاية من عدد قليل من هذه الصور، لأن الصور الأصلية موجودة في متحف اللوفر في باريس وعلى أية حال، فإن تقديس التراث وامتداحه في الثقافة العربية لم يكن لسوء الحظ ذا علاقة، مهما تكن قليلة، بالمعرفة الفعلية له. والشيء نفسه كما قلت من قبل، ينطبق على صور جواد سليم بالذات ومنحوتاته، فهي على الرغم من جميع الأقوال الطنانة حولها لم تجمع جمعاً منتظماً أو تنشر نشراً علمياً. ومن جهة أخرى، نحن نعرف أن جواد سليم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسه ذهب وشاهد رسوم الواسطي في متحف اللوفر، وانه اعجب بها إعجاباً عظيماً ولا سيّما باستخدامها للون، وأنه كتب متحمّساً حول الكيفية التي رُسِمَ بها كل جمل من الجمال بلون مختلف، وانه لم يتصور قط أن يوجد في العراق مثل هذا العدد الكثير من الألوان. ولكن جواد سليم كان شخصاً متميّزاً لا يشبه أدنى شبه الكويتب المسكين الذي افردته افراداً بلا رحمة في هذه الكلمة.

الآن انتهيت من الحديث على الكويتبين والكتّاب ذوي الأسماء الغُفْل، وحان الوقت للحديث عن شخص آخر. تتذكرون انني حين قدمت مثلاً حول اللقاء اليومي الذي يبدأ بعبارة «كيف حالك؟» ذكرت وجود طبقة من الناس، وهم أقلية صغيرة جداً على العموم، تجيب من يسألها هذا السؤال بطريقة تخالف فيها القواعد المألوفة. فهم لا يجيبون بالأسلوب المتوقع منهم، وبذلك يخلخلون التدفق الناعم الخالي من التفكير الذي يسود التعامل البشري. انهم يقدمون نغمة مخالفة واضطراباً حيث يكون هناك انسجام. وأعظم الفنانين أهمية هو مثل هذا الشخص، ومثل هذا الفنان، حسب اعتقادي، كان جواد سليم. (بطبيعة الحال كان كذلك في فنّه، وليس في لياقاته الاجتماعية التي لا أجد نفسي مؤهّلاً للحديث عنها).

إلى أي حد تغيرت الأمور منذ أن تحدث جواد سليم عن الـ ٩٧ بالمائة من الناس «الذين لا يحتلّون عالمي»، وإلى أيّ حدّ ظلّوا كما كانوا؟ تذكروا «الشاعر الطيب القلب» الذي وصفه حينئذ بأنه «عدوّ الشعب» والذي صار اليوم يشدو بـاسْمِه ممتدحاً. سوف تدركون أنني توصلت إلى استنتاج مفاده أن مثل هؤلاء الشعراء لا يصبحون شعراء أفضل من قبل، لكنهم بكل بساطة يغيرون موضوع شعرهم الرديء. فمهما يكن الذي لَعَنَ جواد سليم لفنه «المنحط»، فنحن نراه اليوم يثني عليه باسم التراث. وعلى هذا، فإن الأمور ظلت كما هي حين تحدث جواد سليم عام ١٩٥١، كذلك، في الوقت نفسه، لم تظل الأمور كما هي.

فالأمور ظلت كما هي، لأن جواد سليم لم يُفهم آنئذ وهو لا يُفهم الآن. ولكن الأمور أيضاً لم تعد كما هي، لأن هناك أصواتاً لاغطةً عديدةً تتنادى باسم جواد سليم وهو ما لم تكن تفعله من قبل. ويبدو أنه لم يعد هناك ثلاثة في المائة تشارك في عالمه الحقيقي وتفهم مقاصده بوصفه فناناً لا بوصفه إنساناً والذين هم مثل الرّجال والنساء الآخرين الذين أحبوا كما هو واضح، بلاده والشعب الذي ولد جواد بين أحضانه. ولهذا فإن

مشكلتي هي أن الأصوات اللاغطة ارتفعت فصارت جَلَبَةً، وتحولت الجلبةُ إلى ضجيج، وكلها اجتمعت مثل موجة عارمة هائلة لإزالة جواد سليم الحقيقي.

كيف لي، بين هذا الضجيج الغامر، أن أقول قولاً ذا معنى حول جواد سليم الفنان، لا جواد سليم الأسطورة «الوطنية» العظمى كما صاروا يدركونه الآن؟ ولنفترض انني أردت أن أقول شيئاً هذه الليلة. لنفترض أنني أردت أن أقول إن الحقيقة تكمن لا في أن جواد سليم عاد إلى قِيَم العراق القديم أو العراق الإسلامي، وإنّما تكمن في أنّه جلبَ إلى العراق لغةً جديدة، لغة الفن البصري، لغة سيزان وبيكاسو وهنري مور والواسطي وأفريقيا القبلية كما رأينا، وتكمن في أن فَنَّ رؤية العالم لغةٌ عالميةٌ يمتلكها كل إنسان، ولكن حدَث أن كان لها تاريخ مستمر متصل في الغرب وحده. ولنفرض أنني أردت أن أقول إن جواد سليم من خلال فنه، عَلَّمَ أناساً مثل شاكر حسن أشياء كثيرة عن أناس مثل هنري مور. ولنفرض انني أردت أن أقول إنَّ جواد سليم عَلَّمَ الفنانين العراقيين بوجه عام كيف يخلخلون الكليشيه الفنية، وكيف يرون بطريقة جديدة منعشة. على كل حال لم يكن هناك فنٌ حديث في العراق قبل جواد سليم. فهو الذي أتى بتلك المعرفة من الغرب حيث لا تزال تستقر إلى حد كبير. وهو لم يحاول اخفاء المكان الذي أتى بها منه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنفرض أنني أردت القول بأنه مهما تكن الأسباب المعقدة فإن تلاميذه السابقين استداروا على أنفسهم، كما فعلت الحضارة العربية/الإسلامية في الجانب الأعظم من تاريخها، منذ القرن الحادي عشر عندما شنَّ الغزالي والفقهاء حملةً مشتركة على الفلسفة الإسلامية، لأنها ترجمت الفكر العلماني اليوناني إلى اللغة العربية، وبذلك قالت تلك الفلسفة ضمنياً إنَّ الحضارة الإسلامية ليست مكتفية بذاتها اكتفاءً تاماً. ولنفرض انني أردت القول بأن تلاميذ جواد سليم، كأولئك الفقهاء، نَسُوا أهمية تعلّم لغات أخرى، وقراءة بعض الكتب الإنكليزية من هذه الخمسة والخمسين ألف كتاب، وأنهم نسوا كيف يتعلمون مما لا يَزال جارياً في الفن الأوروبي والأميركي الذي أخذ يتسارع في مسيرته متجاوزاً إيّاهم. ولنفرض انني أردت القول بأن هؤلاء التلاميذ يبدو أنهم نسوا أن فكرة أستاذهم الرئيسية ليست أبداً ما تعلموه منه، بل هي كيف يمضون في تعلمه حتى بعد أن لم يعد موجوداً.

ولكنني لا أقوم بغير افتراض هذه الأمور، وفي الحقيقة لا ينبغي عليّ أن أقولها.

لماذا؟ لأنها مجرّد افتراضات ولست على يقين بأن لدي ما يكفي من المعلومات لإثباتها. إن رسوم جواد سليم ومنحوتاته موزعة في شتى انحاء العالم. وأقل ما نحتاج إليه هو أن تكون مجتمعة معاً بوصفها منظوراً شاملاً، أو في كتاب يطبع بأعلى مستويات الطباعة كتلك التي أصبحت مألوفة في الغرب حتى بالنسبة لأدنى الفنانين أهمية. إن مجهوداً رائعاً جرى من جانب غاليري الكوفة في هذا المعرض الذي نراه من حولنا، ولا سيما من قبل والدي محمد مكيّة. ولم يكن من السهل جمع هذه الأعمال كلّها معاً. ومع ذلك فلا يمكننا أن ننسى أن هذا المعرض يمثل مجرد لمحة، مجرد شرخ صغير في نافذة مغلقة. وهو بداية البداية. فهناك طريق طويل ينبغي السير فيه قبل أن أكون جريئاً جرأة كافية، تسمح لي أن اتحدث عن مكانة جواد سليم فناناً، لا وطنياً عراقياً ولا حائزاً على التراث العربي/الإسلامي، ولكن بوصفه فناناً قبل كل شيء وفناناً فوق كل شيء، وفناناً على الدوام. إنه الفنان الذي تحسس عالمه بلغة الرجال والنساء جميعاً، لغةِ «الخط واللون والشكل». وعندما يُفهم فهماً صحيحاً ومن غير تحيُّز، فإن مثل هذا الفنان لا يكون مطلقاً ملكاً شخصياً لأية مجموعة من الناس. فهو مُلْكٌ لنفسه وحدها ولكل إنسان في الوقت نفسه. هل كان بيكاسو فناناً اسبانياً؟ هل يمثل سيزان وسورا الروح الفرنسية في الفن؟ هل ينتمي هنري مور إلى الرجال والنساء البريطانيين فقط؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان كل ما حققته في هذه الأمسية هو إزالة العوائق، فليكن ذلك. ذلك أنه لا يمكننا أن نفكّر ببداية جديدة، إلاّ بعد كنْس القمامة والكليشيهات والصيغ الفارغة. لِنفكّر، إذن، بهذه البداية الجديدة.

كنعان مكيّة

[لندن]

المراجع:

١) جبرا إبراهيم جبرا، **جواد سليم ونصب الحرية**، بغداد ١٩٧٤.
٢) شوكت الربيعي، **الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٦.
٣) شاكر حسن آل سعيد، **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق** (في جزئين)، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد ١٩٨٣.
(٤) جبرا إبراهيم جبرا، **جذور الفن العراقي**، الدار العربية، بغداد ١٩٨٦.
٥) جبرا إبراهيم جبرا، «جواد سليم والبحث عن أسلوب» و«مختارات من يوميات جواد سليم»، في **الرحلة الثامنة**، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٧٩.

مومن السميحي

السينـما أو الموت

(حوار أنجزه محمد بنيس)

منـذ ١٩٧٥ برز اسم المخرج السينمائي المغربي مومن السميحي مقـترحـاً بفيلمـه الأول «الشركي». كان هذا الفيلم عملاً يقـترح على مشاهده قـراءة غير معتـادة للمرحلة الاستعمارية التي عاشتها طنجة في الوضعية المسماة آنذاك بـ «الدولية». وغير المعتاد في هذا العمل هو انبثاقه عن تصور معرفي للعمل السينمائي، ينفصـل عن المفهوم السـائد الـذي كان يتصدره الفيلم الغرامي بمعناه المختزل.

لمومن السميحي متاع ثقافي خصيب، يؤالف بين الفلسفة والتحليل النفسي والأدب والتاريخ إلى جانب ثقافة سينمائية تترصـد التجارب الـراسخة عـبر العالم، من أمـيركا إلى إيطاليا إلى اليابان إلى روسيا إلى فرنسـا إلى السنغال إلى مصر. . . واختيـار السينما اختيـار للحياة وللرغبة في معرفتها والاستمتاع بها.

في خريف ١٩٨٨، عُرض بـالدار البيضـاء فيلمه الأخـير «قفطان الحب». وطـرح جمهور المثقفين، الذين حضروا العرض الأول، أسئلة متعددة عن الكتابـة السينمائيـة لدى مومن السميحي. وعلاقتي الحـرة بالصـورة والبناء المشهـدي هي ما سـاقني لهذا الحـديث معه.

س ـ منـذ «الشركي» إلى «قفـطان الحب»، ومروراً عـبر «٤٤ أو اسطورة الليـل»، نلاحظ اهتماماً خاصاً لديك بالكتابة السينمائية. لماذا هذا الاهتمام ضمن سينما عربية لها تاريخها وسلطتها؟

ج ـ ارتبط تاريخ السينما العربية دائماً بالاسطورية، وقليلاً ما تم الاهتمام بالكتابة السينمائية. لنأخذ السينما المصرية التي تشكل المحور الأساس بالنسبة للسينما العربية. في رأيي، هناك ظلم في الأحكام النقدية وغير النقدية التي أصدرت عليها. لقدكوّنَتْ السينما المصرية، وتُكوِّن، إنتاجاً كمياً مؤسِّساً ومغذياً لما يمكن تسميته بالثقافة الشعبية أو ثقافة الفقراء؛ أي ملايين المشاهدين الذين لا علاقة لهم بعالم الكتب والجامعات والاجواء والأوساط الفنية والثقافية، الذين يجدون في الأفلام المصرية الغذاء الثقافي الوحيد الذي في متناولهم من قصص ونجوم وجمالية ونوافذ مفتوحة على المجتمع والتاريخ والسيكولوجية. وما يطبع السينما التجارية، خاصة، من التشويه والتحريف والمبالغة والاستلاب، هي، طبعاً، رواسب هذه الانتاجات التي تكوّن على كل حال مادةَ الواقع الثقافي الشعبي، ولا بد أن تثير الاهتمام وإن كان من زاوية علم الاجتماع والسيميائية. بجانب هذا التيار المهيمن في السينما المصرية وفي السينما العربية، هناك تيار يبْحث عن سينما كَفَنّ القرن العشرين؛ بقي هذا التيار محدود الإنتاج والفعالية ولكنه هو الأمل والمستقبل. ويطمح عملي أن يرتبط بهذا التيار عامة. وبكيفية أدق، أعتقد أن كل عمل لا بدَّ أن ينطلق من نقطةِ وَصْلٍ تاريخية؛ يعني أن على المخرج، كما هو الشأن مع الكاتب أو الشاعر، أن ينطلق من النقطة أو المرحلة التي وصل إليها تاريخ السينما. والمأساة كل المأساة في العالم العربي، هي أن تاريخ السينما والسينما كتاريخ ما زالا مجهولين. لا يعقل كيف يكتب أديب أو شاعر بدون ارتباط بتاريخ الأدب وبتاريخ الشعر؛ وبالتالي كيف يمكن لمخرج أن يخرج فيلماً بدون مسايرة وقراءة متفاعلة مع تاريخ الصورة والصوت؟ هذا سؤال حاسم ومُلِحٌّ بالنسبة لي. وأستحسن كثيراً عبارتك: «الكتابة السينمائية». أصبح من المُسلَّم به اليوم أن السينما لغة. وتَعْلَمُ أنني ما زلت مخلصا لتتلمذي على رولان بارت صاحب مفهوم «الكتابة» عامة. ثم إنني كنت قد عشت جو الحركة أو الحركات البنيوية في باريس في الستينات والسبعينات. وبالتالي أصبح من المستحيل في عملية الإخراج غض الطرف عن قراءاتي ومتابعاتي لجاك لاكان وليفي شتراوس وبارت. إنها كلها تزكي وتعطي لعملي الرغبة في المسير ـ سينمائياً وانطلاقاً من خصوصياتي العربية ـ في هذه الاتجاهات، تدفعني إلى المغامرة بالسينما في هذه الاتجاهات. لا بد أن يتعرف مستقبل السينما العربية أولاً على إنتاجات وأسماء وتيارات يجهلها النقاد والجمهور وعدد من السينمائيين كأنطونيوني، ميزوجوشي، أوزو، هوكس، فورد، دريير، فسبندر. . . على سبيل المثال. وبعد الاتصال بتاريخ السينما العالمية وقراءاته، لا بُدَّ أن تنطلق الممارسات

من النقطة التي وصل إليها ووقف عندها هذا التاريخ . . . في تحاليل بارت لموضوع الكتابة يرى أن لها تاريخاً، وأنها من المستحيل أن تبقى بعيدة عن التاريخ أو أن يكون التاريخ بعيداً عنها من جهة أخرى. ونعلم أن بارت لم يكن يقصد بالكتابة الأسلوب فقط. فالكتابة هي شمولية الممارسة، لانها مرتبطة بالأساس، يعني بالحركة وبالآلية السيميائية. لهذا استعمل مفهوم الكتابة في السينما وإن كان مفهوماً متأصلاً في الأدب. الكتابة السينمائية تعاملٌ مع لغة الصور والأصوات. وتُكَوِّنُ هذه الصور والأصوات لغة بنحوها وصرفها وإعرابها وقد كَوَّنَتْ لنفسها، بعد ذلك بلاغةً. ويفرض الاخراج السينمائي على المخرج جدلية الكتابة، فلا سينما بدون كتابة. الكتابة هي التي تعطي المشروعية لكل عملِ إخراج.

س ـ ينطلق فيلم «قفطان الحب» من قصة شفوية مغربية للمرابط بعد تسجيلها وترجمتها من طرف الكاتب الأميركي بول بولز المقيم في طنجة (والمجهول لحدّ الساعة في العالم العربي). هذا يطرح أسئلة غير معتادة عن العلاقة بين الأدب والسينما، ذلك أنك اخترت قصّاصاً غير معروف مغربياً وعربياً، ثم اعتمدت اشتغال بول بولز حول قصة المرابط. كيف تفسر هذا الاقتباس؟ وكيف ترى إلى هذا العبور من لغة إلى أخرى؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج ـ قرأت كتابات بولز وأعجبت بها. وهو صديق لمدينتي طنجة منذ ما يقرب من رُبع قرن. أعجبتُ بشخصيته كمثقف أميركي متحرر، يَكنُّ حباً وتقديراً للمغرب. وكان يسحرني بما كان يَحْكي لي عن معرفته وعلاقاته بمثقفين عالميين كانوا أبطال مراهقتي. فهو عرف سارتر وترجم له، واشتغل كموسيقي مع أريون ويلس. وكان يزوره بطنجة كُلٌ من تينْسي وليامز ووليام بوروفس وكانت أفاجاردنر النجمة السينمائية تُكَلِّمُه وتقول له إنها تريد اقتباس إحدى رواياته. كذلك، كان يجلبني اهتمامه بالتراث الموسيقي والأدبي الشفوي المغربي. فقد سجل لحساب مكتبة الكونغرس موسيقى المغرب الشعبية في الاربعينات والخمسينات. وهو أَحَدُ مخترعي ما يسمى بأدب المُسَجَّلَة، حيث سجل لمغاربة حكوا له قصة حياتهم أو قصصاً مبتكرة، فترجمها ونشرها بالإنجليزية. جاء فيلم «قفطان الحب» كاقتباس لإحدى هذه القصص وهي لمحمد المرابط.

فعلاً، هناك عدة أسئلة غير معتادة، وربما أخذ جديدُها انتباهي وفرض نفسه لتشبثي بكتابات بارت. كان هناك تداخل نصي عميق ومتشعب في كل مراحل إخراج

«قفطان الحب». كتبتُ السيناريو برفقة كاتب سيناريو هوليودي يقيم بطنجة هو كافين لامبرت (Gavin Lambert) الذي كان يكتب بفرنسية متأثرة كثيراً بالإنجليزية، وكنا نعمل ونقتبس النّص الانجليزي. ثم أعدت كتابة السيناريو بفرنسية يمكنني أن أقول إنها مغربية (فرنسيتي أنا). ثم اشتغلت على الحوار مع محمد المرابط بحثاً عن عبارات وخصوصيات لغوية طنجوية (شمال المغرب عامة)، وخلال التصوير كنت أعيد النظر مع الممثلين في الحوار لأني أحرص على أن يُحس الممثل بنفسه متقمصاً تماماً شخصية دوره، ولا يتمُ هذا إلا عن تقمص للغة إن صح القول. كُلُ هذه التداخلات والأسفار من لغة إلى لغة جاءت كصورة عن الواقع الدولي لفضاء طنجة، واقع بابليٍّ (من بابل) أو كَوْنيٍّ كما يقال بالفرنسية. وهي في آن صورة لوضعية أدبية خاصة بالمغرب أو بالمغرب العربي، حيث هناك إنتاجات أدبية بلغات متعددة (فرنسية، إسبانية، إنجليزية بعض الأحيان) إلى جانب الإنتاج العربي. إنها صورة التعددية اللغوية أو على الأقل الازدواجية اللغوية الخاصة بشمال إفريقيا. في هذه اللوحة العامة يدخل كذلك الأدب الشفوي وهو موضوع يفتح الباب على مصراعيه لتساؤلات عديدة. هناك تاريخ أدب شفوي عربي، وإن كان له حيز ضيق في المقررات المدرسية الأدبية، من زجل وعُرُوبي وملحون... إلخ، وإشكالية العلاقة بين العامية والفصحى، في رأيي، لم ولن يُحسم فيها، ستبقى مطروحة ومُلِحَّة في الإنتاج الأدبي. تفرض السينما، بخلاف الأدب وبحتمية ارتباطها بما يسمّيه المنظرون بوجوب الواقع (Effet du réel)، بديهية استعمال اللغات الجهوية والعامية واللغات المُتَكَلّمة (idiolectes)، وبالتالي التعامل مع الأدب الشفوي وأستشاره. من جهة أخرى، عموماً، هناك ضوضاء فيما يخص عملية الاقتباس السينمائي. ليس الاقتباس مجرد تصوير كلمات رواية. الكلمات كتابة. الصور والأصوات كتابة أخرى مغايرة. لِكُلٍّ لغةٌ ونحوٌ وبنياتٌ. الاقتباس عملية مرور وعبور من لغة إلى لغة. إنه أكثر من ترجمة. الاقتباس السينمائي هو بالأساس عملية تنطلق من رغبة في نص أدبي، ولكن باحترامه كنص أدبي، وأن تفسح المجال للرغبة في إبداع نص سينمائي، الرغبة في البحث عن فيلم.

س - لننتقل إلى الفيلم. هناك مسألة يطرحها، وهي «أنواع الواقع». هنا نلتقي بالتحليل النفسي اللاّكَانيّ، إضافة إلى أننا لا نعرف في الفيلم الحدود بين هذه الأنواع.

ج - سؤالك يَسُرُّني كثيرا. يسرني كثيراً تعبير: «أنواع الواقع». أنت شاعر بعيد

عن النقد السينمائي وتتكلم على الفيلم كما لم يتكلم أيُّ نقدٍ قرأته، أيْ بتفهم عميق نابع من قراءة مُجَذِّرة إن صح القول. بعد التحليل النفسي الفرويدي، بعد أطروحات جاك لاكان في تصنيف الخطاب والفعل الإنساني إلى علاقات ما بين الواقع والرمزي والتخييلي، كيف يمكن اليوم استئناف الكلام على الواقع وكأنه واحدٌ، مركزي ومُرَكَّز؟ الواقع، فعلاً، أنواعٌ، زوايًا، منظورات. الواقع تراكماتٌ، تداخلاتٌ، شبكةٌ. أدخلَ جاك لاَكَان في تنظيره الفرق بين La réalité وLe réel. ما هي الترجمة المناسبة، الواقع والمتواقع؟ الواقع في المعنى السائد هو في آخر التحليل مظاهر وسطحيات وما يخفى ويُكبت هو المتواقع Le réel. هذا المتواقع له علاقة بالحقيقة كما تنشأ وتنبت وتنفجر في خطاب التحليل النفسي. يبرز المتواقع من خلال الرمزي (أي عن طريق اللغة أساساً) والتخييلي (كأساس من أُسُسِ تكوين الأنا النفسي)، ويحدد موقع الفرد المتكلم من التاريخ (تاريخه الشخصي وتاريخ مجتمعه) ومن الممارسة ومن العلاقات مع الآخر.

جاء التركيب السردي للفيلم كمزج متتابع بين الواقع والحلم، تكاد مشاهد الواقع تكون مشاهد حلم ومشاهد الحلم من الممكن أن تكون واقعاً. لا بُدَّ هنا من الإشارة إلى كون الحلم في الفيلم ليس بمعنى الرمز والغموض والمبهم وليس كذلك بمعنى الاعتقادات الشعبية التي تقول بأن الأحلام تدل على استطلاع للغيب أو تأوُّلٍ لقراءة المستقبل والتفاؤل به. لم يتعامل الفيلم مع الحلم كعنصر عجائبي غرائبي لإثارة الفزع وللخوض في عالم الغموض واللامعقول. كلُّ هذه الأوصاف مرتبطة باعتقادات ومواقف بدائية ساذجة تجاه إنتاجات الأحلام. لم يعد من الممكن بعدَ اكتشافات سيجموند فرويد، أي من بعد ما حلل فرويد الأحلام، تجاهل الحلم كتعبير عن الواقع النفسي للأنا من زاوية مختلفة وفي وضعية فريدة (النوم ـ تحرر اللاوعي من قوى الكبت). بصفة مستعجلة وملخصة: الحلم في الخطاب الفرويدي هو واقع أو جزء من الواقع أو عنصر من العناصر المؤسسة للمتواقع (Le réel). هناك تلك الحكاية الجميلة للفيلسوف الصيني الذي يحلم أنه فراشة. وعندما يستيقظ يقول إنه ليس متأكداً إن لم تكن الفراشة هي الأخرى كانت تحلم أنها الفيلسوف لينْ تْسي. للتذكير، هناك أيضاً أقصوصة جميلة للكاتب جورجي ـ لويس بورخيس بعنوان «الاطلال الدائرية»، حيث لا يدري البطل أبداً ـ ومعه القارىء ـ أهو يحلم أم في يقظة. في النظرية الفرويدية ـ اللاَّكانية، التماثل تام بين المستويات الثلاثة المكونة للفكر وللأنا الإنساني: الواقع ـ الرمزي ـ التخييلي؛ تماثلٌ وتداخلٌ وتقابلٌ وانعكاس. فاللغة ـ وهي المستوى الرمزي ـ تعبر عن الواقع وتكون الواقعَ في آن،

الخطابَ كواقع، واقع المتكلم، تبرز اللغة وتطور الحلم، ولكن الحلم نسج وأسس لغته الخاصة (حللها فرويد وقدم نحوها وصرفها ومعجمها كما هو معروف). اللغة كواقع: مجتمعي، معجمي، تاريخي وكَلّا وعي (مقولة لاكانْ الشهيرة: اللاوعي له بنية تشبه بنية اللغة). توجد الحدود عند وجوب التنظير والتحليل والتصنيف، أما خارج هذه الحاجة فالتداخل تام.

س ـ في اطار التحليل النفسي دائماً، هناك عنصر الدَّم. هل هذا العنصر مستقى من العمل القصصي المقتبس أم من قراءاتك الشخصية له؟.

ج ـ تقصد الدَّم الناتج عن حوادث الرواية: ذبح الأم المُسْتَلَبة لابنها، ثم لجارها وهما جريمتان تتبرأ منها، ولا يمكن للمشاهد أن يتهمها بها؛ إذ لا يحصل له هو نفسه أن يكون شاهداً شهادة العين عليها ـ الذبيحة الوحيدة التي يقدمها الفيلم للمشاهد هي ذبيحة خروف التسمية ـ إنها جريمتان تُتَّهم بها البطلة ويبقى الأمر مجرد اتهامات (بغض النظر عن كونها يمكن أن تكونا مجرد حوادث رجل يحلم). أكيد أن التضحية أو الاضحية نواة من النوى الأساسية للفيلم. وهي، بالطبع، نواة مؤَسِّسة لثقافتنا العربية الإسلامية. في قصة إبراهيم الخليل، في القرآن الكريم، هناك تزكية للحلم. يحلم إبراهيم الأمر السماوي ثلاث مرات، وفي المرة الثالثة فقط يمتثل لأمر ربه. أتذكر إحدى وقائع علم النفس الشهيرة التي حللها فرويد: ينام أبٌ بحجرة وابنه بحجرة ثانية. ويحلم الأب أن حجرة ابنه ينشب فيها حريق ويسمع هتاف ابنه: «أبتاه! ألا ترى أنني أحترق»، وفعلاً، يشم الأب رائحة حريق. وتكون حجرة الإبن هي التي تحترق. ومن نصوص فرويد الكبيرة نص يُحلل فيه علاقة الابن بالأب في محور العقاب والضرب. وأظن أن إسم هذا النص «الطفل الذي يعاقب». ويرجح التحليل أن الصدمة ليست هي العقاب والضرب خلال الطفولة ولكنها (بما هي صدمة ناتجة عن خيبة أمل عند الطفل في عدم التمكن من غزو الآباء غرامياً). وبالمقارنة مع عقدة أوديب، ربما ستفرض علينا ثقافتنا العربية، إن نحن خضنا في التحليل النفسي، البحث والتنقيب والكلام عن عقدة إبراهيم... هذه مجرد أطروحة، بل أقول، مجرد تداعي أفكار حتى لا أتطفل على ميدان وممارسة لست سوى قاريء بسيط فيه، بعيد عن الاختصاص فبالاحرى الممارسة. ولكن يهمني أن أطرح هذه الأسئلة على مختص، يهمني على كل حال توظيف خطاب التحليل النفسي في الممارسة السينمائية، لأنها ممارسة تفرض التعامل مع التراث والخلفية الثقافية واللا وعي الثقافي.

ومن المستحيل الكبت هنا من أيّ نوع كان. وربما ليس هناك اختصاص على الاطلاق. التحليل النفسي في متناول وملكية الجميع، إنه مرتبط فقط بالرغبة. يحلل من يرغب. ارغب فتصبح محللاً! أو حلِّل وستوجِد الرغبة. وعندما تشرع في التحليل تعرف أن التحليل لا متناهٍ. الكلام والفكر لا متناهيان. مغامرة البحث عن الحقيقة لا متناهية. وبالتالي ما الذي يمنع قراءة التحليل النفسي، وحتى التنظير والكشف فيه، بكل تواضع وليس منطلقي ادعاء اختصاص أو اهتماماً عشوائياً ومنافقاً، أقول: دفعني الفضول إلى علم النفس ولقنني علم النفس أن البحث عن الحقيقة مغامرة الحياة. فيه عثرت على كون الحياة مغامرة، فكيف يمكن التعثر أو الوقوف في هذا المسار؟ لا للتطفل، نعم ألف نعم للفضول ولتداعي الأفكار. ثم هناك غبطة ما يمكن تسميته بالنرجسية الثقافية؛ ماذا ومن يمنعني من التلذذ بكل اكتشافات علم النفس وكل العلوم، وتطبيقها وتصنيفها بثقافتي العربية؟

س ـ فيلم «قفطان الحب» يستعيد فضاء مدينة طنجة الذي استبد بفيلم «الشركي». ما دور المكان في كتابتك السينمائية؟

ج ـ أجد بعض السُرور في التفكير في العمل على ثلاثية أو حتى رباعية تكون مدينة طنجة بطلها المستمر مع اختلاف مواضيع وأبطال الأفلام. من هنا بهرت بعلاقة بعض الكتّاب بالمدن. الانجليزي لورانس دوريل (Laurence Durell) له رباعية الاسكندرية. علاقة نجيب محفوظ بالقاهرة. جيمس جويس كتب طول حياته عن مدينة دبلن الارلندية، مع أنه عاش مغترباً بعيداً عنها. تعامل فيلمي الأول عن طنجة «الشركّي»، مع مدينة كل فضاءاتها وعلاماتها ورموزها محددة بالانفصام الناتج عن وضعيتها كفضاء مُستعْمَر محتلّ تتغلغل وتتداخل فيها الاجناس والجنسيات واللغات والحضارات. وكلها مشهدية، إن صح التعبير، بحيث هناك نظر وبصر بطلة الفيلم، المرأة المغربية التي تخترق هذه الفضاءات وتقرأ وتحلل وتمعن النظر. طنجة «قفطان الحب» أبقت على اتصال مع طنجة الدولية، ولكنها بدأت تبرز كمدينة مغربية محضة هيمنت عليها الطبقة المغربية الجديدة التي بزغت وتطورت غداة الاستقلال كطبقة سائدة: البرجوازية الصغيرة. من الممكن التفكير في عنوان مغاير لـ «قفطان الحب» تكون له نكهة بريشتية، ألا وهو: «حلم طنجاوي برجوازي صغير». بعُدت المدينة كثيراً في النظر ـ لهذا السبب استعملت بعض اللقطات العامة البعيدة المسافة ـ بحثاً عن الإدلاء بالهوية الجديدة التي تبحث عنها المدينة، وهي هوية تتأرجح ما بين الماضي الاستعماري والحاضر الضوضائي والغد المجهول. لكن

هناك إرادة البطل المقاوم، الحالم المقاوم. بطلة «الشركي» كانت تعيش بخجل وخوف في المدينة. بطل «قفطان الحب» جريء ووقح نوعاً ما، غاز للمدينة ومهتمّ بمصيرها، فهو ينتج (إنه فلاح) وينجب (يؤمن بمستقبل مجتمعه) ويناضل ثقافياً (يبحث عن استرداد التراث والرجوع إليه ولكن بدون تعصب). أريد التأكيد على وصف هذا البطل بأنه حالم مقاوم. يحرص على التحايل مع مدينته ويتجنب المجابهة والاصطدام المباشر. يمكن أن يصير الحلم كابوساً ولكن ليست المقاومة لدى البطل فقط سلاح اليقظة بل سلاح تجديد الحلم حتى ينجو من الكابوس. فيلمي المقبل عن طنجة سيكوّن منظوراً آخر، جديداً في زاوية غير مألوفة عن المدينة. الحقيقة أنني سأخرج من المدينة، من وسطها، من مركزها ونواتها وأتوجه إلى ما يحيط بها، ما جدّ حولها وهو ما يسمى بالضاحية. ضواحي طنجة كثيرة لأنها كسائر المدن المغربية ترعرعت وكبُرت بل تضخمت ضخامة ليست فقط معمارية بل اجتماعية وثقافية وقلْ حتى حضارية: الهجرة القروية، تمدن الفلاحين، عودة المهاجرين من الخارج، مدن الصفيح. هذه كلها في طور إنشاء وضعيات وحالات وطبقات ونفسيات ولغات اجتماعية جديدة تماماً. ستكون قصة الفيلم كوميديا بوليسية: جريمة ترتكب تتبعها عمليات البحث والمحاكمة، ولا بد أن تبرز الزاوية الجديدة التي ستشير إلى فضاء المدينة الجديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على المدى البعيد، أفكر في فيلم رابع عن طنجة، سيكون عودة إلى الطفولة، طنجة طفولتي. لن يكون فيلم ذكريات أو سيرة ذاتية. لن أتكلم اليوم بإسهاب على شيء لا يوجد في الحقيقة إلا كرغبة دفينة ومُلِحة. أعلم بالتأكيد، فقط، أنَّ على هذا الفيلم أن يخوض ويبحر في أعماق وتشعبات الجسد واللغة والصورة. لماذا لا نخترع كلمات جديدة في اللغة العربية. ألا يمكن اختراع (تركيب) كلمة الجسد لغة صورة؟ أود اختراع الكلمة نفسها بالفرنسية: Le Corlanguimage.

س ـ تحدثت من قبل عن وضعية اللغات في السينما، ثم عن وضعيتها في طنجة، وفي انجازاتك أو مشاريعك. ولكن لماذا تُلِحُّ على مسألة ازدواجية اللسان، العربي والفرنسي؟

ج ـ الإزدواجية اللغوية مصير جيلي، مصير أجيالنا وأجيال العديد من بلدان العالم الثالث المستعمر سابقاً. إنها مصير وواقع. أفكر في إمكانية الكلام عن سينما الواقعية اللسانية الجديدة. جاءت سينما الواقعية الجديدة الايطالية غداة الحرب العالمية الثانية.

كانت أوروبا مخربة وإيطاليا مهد الواقعية الجديدة كانت من قبل الحرب ومن بعدها تعيش في ضوضاء وتخلف وفقر اقتصادي وثقافي. عندما تكلم روبيرتو دوسيللييني على واقعية جديدة، لم يكن يقصد فقط تغيير الأساليب التقليدية للعمل السينمائي فحسب، بل كذلك استنتاج مواقف وأفكار جديدة من تحليل معطيات الواقع الاقتصادي والثقافي لإيطاليا وأوروبا عامة. كان دوسيلليني مخرجاً أوروبياً. صوّر بإيطاليا، بلده، ولكن صوّر كذلك بالمانيا وبفرنسا. بمعنى أن عمله اتجه إلى المجتمع الأوروبي بما هو مشترك بين جنسيات مختلفة. كتابات دوسيلليني جميلة جداً يجب على السينمائيين الرجوع إليها، أو اكتشافها. إنها ذات نكهة كثيراً ما تُذكّر بالمسرحي الألماني برتولت بريشت. كان دوسيلليني، مثل بريشت، يصرخ بكل قوته ضد الاستسلام والتهاون والمساومة والتراجع والخداع في ميدان البحث عن الحقيقة، في الميدان الثقافي عامة. هذا هو المحور الأساس للواقعية الجديدة، إنه البحث عن الحقيقة، حقيقة الأشياء، حقيقة الإنسان، بدون تلاعب بالتناقضات أو رفضها.

كيف يمكن رفض تناقضنا وواقعنا اللغوي؟ نحن، عرب القرن العشرين مرتبطون ارتباطاً حميماً بالفرنسية أو الإنجليزية كلغات الغرب الظافر، الذي يبهرنا بعلمه وإنتاجاته الثقافية والفنية وتطوراته الاجتماعية والسياسية. تبهرنا أكثر لأنها تظهر لبعضنا ـ وهو الكثير من المثقفين ـ كأنها تحقيق لرغبات وأحلام وتطلعات قرون وأجيال من الثقافة العربية، طموحات قرون النّور العربية التي يحققها الغرب: العلم والمعرفة، الذوق واللذة، الأخلاق والقيم الإنسانية، الديمقراطية، العدل، حقوق الإنسان، الجمالية. كانت هذه هموم وأشغال ومحاور تفكير وكتابات فلاسفتنا وكتابنا ومفكرينا كابن رشد وابن خلدون والجاحظ والمعري. . . تمكننا اللغة من الواقع والاشياء وبالتالي من التاريخ. هل معنى هذا أن اللغة العربية فشلت تاريخياً؟ هذا ما حاول المُستعمِرُ طرحه. تفرضُ عليَّ الواقعيةُ اللسانيةُ التحليل التالي: إني أنتمي كشخص نفسي واجتماعي وتاريخي إلى جيل ارتبط تكوينه بلغتين، لغة الأم والأب والجسد والعمق الجسدي اللغوي التاريخي: لغة القرآن وأخبار العرب ومجنون ليلى، لغة ألف ليلة وليلة وأبي نواس والحلاج من جهة، ومن جهة أخرى ارتبط بطريقة غريبة في أول الأمر بلغة الفرنسي الغربي صاحب الحضارة المعاصرة المنتصرة. ثم فيما بعد صارت متباينة. دخلتُ اللغة الفرنسية كأنني أدخل الحداثة والتمدن، ولكن سريعاً ما عثرت على إشكالية أعمق من ذلك داخل اللغة الفرنسية عثرت على الحلفاء، حلفاء الفكر، حلفاء المغامرة الثقافية. ديدرو وعصر الأنوار، سارتر

وكامو وعمالقة الأدب الإنجليزي والألماني والروسي. . . فأصبحت أتبنى بدون كبت وعن رضى وحتى بافتخار ازدواجية لغتي أو ازدواجيتي اللغوية على الأصح. لأن تعبيري: ازدواجية لغتي، جعلني اكتشف المأزق حيث لا يمكن للغتي أن تكون مزدوجة. هذا ما أصبح يتراءى لي كتهديد لنفسيتنا وشخصيتنا. أن نتكلم لغتين، نعم. أما أن نخلط لغتين فهذا من المستحيل اللغوي التاريخي. من بعد جيلي ستتضح الأمور. هناك فئات من المثقفين لا تعيش هذا الانفصام. ولكنه اليوم جزء من واقعنا، من تواقعنا. أدخلته في الفيلم كعنصر مُركّب ومُوَصّل لاطروحاته وإشكالياته المضمونية والكتابية الأسلوبية.

س ـ ولكننا نجد أن هذا الفيلم إنتاج فرنسي ـ عربي، وممثليه فرنسيون مغاربة ولغته فرنسية ومغربية. هذا يتجاوز اللغة، فهل الإنتاج برمته يتطلب ذلك أم يختاره؟

ج ـ هناك ضرورة السيناريو، ضرورة الاختيار الواقعي، اختيار الواقعية. كانت السينما الهيوليودية وحدها تستعمل ممثلين أميركان في أدوار الهنود، وحتى الرجل الأبيض كان يطلي بشرته ويمثل السود. تفرض الواقعية أن يلعب فرنسي حقيقي دور الدكتور بورج الفرنسي في فيلمي. ممثلة دور البطلة بالفيلم، ناتالي روش مغربية أو مغربية الأصل، والداها مغربيان، أما هي ففرنسية الولادة والنشأة وتنتمي إلى جيل البُورْ Beurs كما يُسمى أبناء المهاجرين من المغرب العربي في فرنسا. وقد همّني كثيراً، للتأكيد على أطروحات الفيلم، أن تقوم بدور البطلة فتاة ذات شباب وجمال لافتين، حسب طلب السيناريو؛ وكذلك ذات لغة ونطق باريسين حتى تتبلور أكثر أطروحتي وفرضيتي عن الازدواجية اللغوية. نحن نعلم أن أبناء البرجوازيات العربية، وأخص بالذكر المغربية منها، يتكلمون الفرنسية الباريسية بكل تحكُّم وسهولة؛ بتقليدية ومحاكاة بارعتين. شخصياً أهتم وأفكر كثيراً في مفهوم التدجين، الخلاسية. قديماً، كان المدجنون (الخلاسيون) رفضوا مغادرة الأندلس والهجرة وآثروا المكوث بمدنهم وديارهم رغم أن هذا الاختيار فرض عليهم الاندماج في المجتمع الاسباني الكاثوليكي الغازي والمنتصر. أعيش نصف حياتي بفرنسا ومن همومي الرئيسية محاربة التدجين. لا أريد تدجيناً. كثير من وضعياتنا العربية اليوم تهددها أنواع شتى من التدجين: وضعية الازدواجية اللغوية الحتمية، بورجوازياتنا المزدوجة عفوياً أو عن اختيار إيديولوجي، الهجرة العمالية، أبناء الجاليات المهاجرة. . . إلخ.

وداخل هذا الإطار العام يكون للإنتاج المشترك وجهان. لو لم يكن ممكناً لما أنتجت فيلمي الأخيرين «٤٤ أو أسطورة الليل» ثم «قفطان الحب»، ولما أنتج يوسف شاهين ولا عصمان سمبان أفلامها. والوجه الثاني هو اقتناع المنتج المشترك الفرنسي (وهو وزارة الثقافة الفرنسية ووزيرها النشيط جاك لانغ) بأن المشروع مغربي عربي أساساً. فالسيناريو والإخراج مغربيان. المخرج مغربي؛ والمخرج في السينما هو بمثابة الكاتب في الأدب. لا يعقل أن يفرض نشر مشترك روسي ـ عربي مثلاً، على كاتب عربي أن يكتب بالروسية أو حتى بالعربية؛ ولكن قصة تدور حوادثها بموسكو وعن أبطال روس! في هذا الموضوع كذلك تطرح مسألة التحالف والحلفاء. قرار الإنتاج المشترك مرتبط بلجن تقرأ وتدرس المشاريع وتقرر القبول أو الرفض. ويوجد داخل هذه اللجن مثقفون هم حلفاؤنا، ويؤمنون مثلنا بالعلاقات الجديدة التي علينا أن نخلقها خارج جدلية المُستعمِر/المستعمَر؛ كانوا أم كنا الأول أو الثاني. كل بدوره وعبر العصور. . .

س ـ يستولي على «قفطان الحب» بذخ منتقى بعناية فائقة، ويشمل الملابس، والغرف والحلي، لماذا هذا الافتتان؟ هل هو بذخ مفتقد بالنسبة لك شخصياً، أم هو مستحيل هذا الزمن المغربي ـ العربي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج ـ سؤالك جميل جداً. يقارب اهتمامات وتخمينات شخصية وقديمة ومُلِحَّة. فكرة البذخ هذه مرجع أساسٌ داخل التراث العربي الإسلامي. رُغِّبَ فيه كثيراً. وكثيراً ما كُبِتَ ورُفض. عرفت الحضارة العربية قممها المعمارية والفنية باسم البذخ والافتتان به: دمشق، بغداد، الأندلس وحمراؤها القريبة منا بطنجة! وباسم محاربة البذخ تَحرَّك تاريخنا وخَطَا. . . لو لم أقرأ انتربولوجية ليفي شتراوس وكتابات جورج باتاي، على الخصوص، لصرت اليوم من محاربي البذخ. لقد وصفا كيف يكون البذخ عنصراً من العناصر الاجتماعية الأساسية، مثله في الأهمية مثل الإنتاج الاقتصادي والنشاط الفكري والابداع الفني والكشف العلمي وبنيات القرابة. . . إلخ. كثيرة هي الأمثلة، في الاتنولوجية، على الشعوب التي تَكِدُّ وتتألم في البحث عن القوت وإنتاج الخيرات والتي تُبذِّر كميات هائلة منها بسرعة فائقة خلال حملات أو مناسبات محددة. وقد أطلقت الانتربولوجية على هذا الموقف اسم البوتلاش (Potlach). وهي كلمة للهنود الحمر يطلقونها على الكمية الهائلة من الخيرات التي يُبذِّرونها بذخاً في ليلة واحدة من بعد ما كانوا يختزنونها خلال سنة كاملة. هناك جورج باتاي الجميل: «القسط الملعون» (La Part maudite) الذي حلَّل

فيه وعبر نظرة اقتصادية، كيف عبرت المجتمعات الإنسانية دائماً عن إحساساتها إزاءمفاهيم البذخ والترف والتبذير كمفاهيم تدخل في جدليات اقتصادية، ولا تمثل فقط الشر أمام الخير. كانت المجتمعات القديمة أقدر، حسب ما يظهر، على معايشة وممارسة البذخ. ربما هناك مجتمعات بذخية على عكس مجتمعات يمكن نعتها بأنها إنتاجية أو مقتصدة أو حتى بخيلة ومقلصة في الخطاب الاقتصادي. تنطبق هذه الأوصاف من جهة على ما يسمى بالمجتمع الاقطاعي وعلى المجتمع الصناعي من جهة أخرى. وهناك، في خطاب الانتربولوجية، المجتمعات البدائية من جهة (ومنها الجاهلية العربية)، وهناك من جهة أخرى، المجتمعات المرتكزة حضارياً على الكتابة والمنتمية إلى التاريخ القريب، تاريخ الدول والتجارة والتواصل بين الشعوب والثقافات المختلفة كما حصل حول البحر الأبيض المتوسط أساساً.

من هذه الزوايا تظهر الاستحالة والتطلع والرغبة في آن. استحالة البذخ والرغبة فيه، بكل صراحة، وعن وعي بكثافة وتعقيد الإشكالية. بذخ الحضارة العربية، أضواء وملابس وديكورات ألف ليلة وليلة وبغداد والاندلس، أشياء لا تنسيني ما كانت - مائة في المائة - تنطوي عليه من آلام وبؤس وشقاء الفلاحين بالقرى، والفقراء والجياع بالأكواخ، كما في قصص هذه العصور. وهذا وجه لتاريخنا نجهله كل الجهل. ولكني لا أتسامح ولا استطيع أن أفرط في عالم عمر الخيام وأبو نواس والاصفهاني، عالم ابن الخطيب وولادة، عالم الجواري الطيبات اللآئي تسام قيمتهن في الأسواق بعدد الأبيات الشعرية التي تحفظها (بالمئات). الشعر والغناء والخمريات وحب الجمال والأحساس بالفناء والرجاء في التوبة (حسب تعبير عمر الخيام) كل ذلك تعبير عن غريزة البذخ. هناك بلا شك مثالية وطوباوية البذخ أي الجنة المفقودة. ثم الاستحالة في عالمنا المعاصر، هذا العالم الذي يكوّن ما ينعت بالثالث منه، أغلبية الجياع والعراة والحفاة.

س - في هذه الحالة، هل يكون الحلم، الذي يستثمره الفيلم، مستحيل هذا الزمن أيضاً؟

ج - الحلم هو الأمل. لا حياة بدون أمل، الحلم أملٌ في مضمار تحديدات نيتشوية وطوباوية كذلك. شخصياً، أصبحت أعتقد، بعدما تكسرت وتَهَشَّمَت وتبخرت كلُّ تلك الأحلام والتطلعات التي طعمت السنين الأخيرة، إنّ الطوباوية مُؤَسِّسة ومحرك من محركات الواقع أو التواقع. تفرض التناقضات وجدلياتها مُعَايشة الواقع اليومي وهو

متخاذل، ينكسر، يحيا من جديد، يتبعثر، يتشعب، ينفي بنفسه ما سبق أن أكّده وعكس ذلك بالذات، ولكن مطية هذه المعايشة هي الطوباوية، الإنسان طوباوي غريزةً. ولا أظنها مثالية. المثالية تهرّبٌ من الواقع ونفيٌ وكبتٌ له. الطوباوية مصارعة الواقع على أساس أن المغامرة وتحدّي الحياة هما المشي إلى الأمام نحو الحلم والرغبة والاكتشاف والتجديد. من المعروف لدى المحللين النفسيين أن انعدام الحلم علامة على المرض النفساني وأن الفرد الحالم هو الفرد النشيط، نشيط في التحليل، تحليل نفسه، وهو ضد الموت. حين يموت الإنسان لا يحلم. الإنسان الحي هو إنسان حالمٌ، الحالم المقاوم كما قلت. من المؤكد كذلك أن المجتمعات الصناعية قتلت وتقتل الحلم والاحلام، وتُنْتِجُ ذلك المرض النافي لكل حلم، أي السكيزوفرينيا، الشلل الفكري؛ هذا هو الخطر الذي يؤدي إلى انعدام الحلم وانعدام الخطاب، أيّ خطاب، وانعدام أيّ رغبة، فلا يبقى الا الموت.

س ـ مشروعك السينمائي، كما يظهر من أعمالك وتأملاتك النظرية، مُعبَّأُ بحمولة معرفية مندمجة في زمنها الثقافي الإنساني، ولكن هل تعتقد أنك كمخرج سينمائي، ضروري للمجتمع العربي، بمثل هذه الرؤية والكتابة النوعية؟

ج ـ سؤال محرج ومفاجىء. أتذكر أني قلت مرة لأستاذي رولان بارت إنّا اشتقنا إليه بعد غيابه عن باريس وعن دروسه (كان يقيم لسنة في الرباط ليعطي دروساً في جامعة محمد الخامس) وإنه أصبح في عيني وعين طلبة دروسه «ضرورياً» فإذا به يجيبني: «لا يوجد إنسان يستحيل خلفه بآخر». هل للأفراد ضرورة داخل المجتمعات وهل المثقف بالذات ضروري لمجتمعه؟ الكتابات في هذا الموضوع كثيرة ومعروفة. كتب سارتر وقال بالتزام المثقف أمام المجتمع وحتى التاريخ. وقال لاكانْ: إن الحقيقة تكمن في خطاب التحليل النفسي والباقي مجرد زَبالة (متلاعباً بكلمة Poubelle الفرنسية التي تعني «زبالة» إلى أن يقول إن النشر تزبيل Poubellication من Publication أي النشر، نشر الكتابة والكُتّاب اللذيْن كان ينعتهما ساخراً بـ petits papiers أي الوريقات الحقيرة، . .). كان فرويد يعتقد أن الشعراء والفنانين سبقوه في الإتصال بعالم اللاوعي بحدسهم وجهدهم الإبداعي. ربما كانت ملاحظة فرويد أقرب إلى طبيعتي ووضعيتي التاريخية، أقصد كعربي في سنة ١٩٨٩. هكذا أرى نفسي، كمثقف عربي، مرتبطاً بأمانة بالبعثة، بمعنى البعثات الثقافية التي كان يقوم بها المثقفون المصريون في العشرينيات والثلاثينيات، كما وصفها طه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهما. بمعنى أنني أعتقد أن على عاتق المثقف المغربي والعربي

اليوم مسؤولية صعبة جداً على مستويين: مستوى محلي وهو جملة النهوض بشعوبنا العربية وتنويرها حسب العبارة المعروفة.. ولكني أحس بأن المستوى الثاني، وهو مستوى العالمية أو الأممية، أصبح بمثل أهمية وخطورة الأول. وأقصد بذلك ما يلي: أحس كعربي أني أعمق وأعرق حضارة من الغربي المهيمن حاضراً. أحس بانتمائي إلى حضارة جربت خلال قرون غبطة التحديات والانتصارات ومرارة الهزائم وشلل الفكر. الإنسان الغربي هو مجرد انتهازي بالمقارنة مع الإنسان العربي. إنه طفل صغير أو مراهق لا زال ينبهر باختراعاته وأرقامه القياسية وغزوه للفضاء.. إلخ. أحس بالتالي أن المسؤولية الصعبة هي التي تحتم على الإنسان العربي الذي جرب الغزو والاحتلال، الانتصار والهزيمة، الغبطة والمرارة أن يتكلم حتى يدفع بالإنسانية باتجاه طريق بعيد عن الاستعمار والحرب والكراهية والحقد والمنافسة والاحتقار. لغة الطوباوية من جديد؟. دون شك. قلت إني طوباوي ولست مثالياً. إن كانت هنالك ضرورة للمثقف فتظهر لي من هذه الزاوية. والسينما تخاطب الجماهير وتخاطبها بالصور والأصوات فتنفذ إلى شعورها وإحساسها وحتى لا وعيها. إن كانت هناك «رسالة» في عملي؛ فهذه هي رسالتي: مسؤولية الإنسان العربي بحكم أسبقيته الحضارية.

س ـ ولكن كيف تُحقق ذلك بسينما شبه مستحيلة في العالم العربي، وفي وقت تعيش فيه صراعاً مع الأم والأب الرمزيين، أقصد اللغة والعلم؟

ج ـ أتبنى تعبيراتك تماماً. لم نخترع نحن العرب السينما ونفتقد الأب العلمي. سينمانا يتيمة شيئاً ما أو غير شرعية... ثم هناك مشكل اللغة الذي تعيشه السينما من بين كل الفنون. أنتم الشعراء والكتّاب تلتقون وتتّفقون، المُغنّون تقريباً يلتقون في الكثير. ما زالت الدارجة المصرية هي التي تستحوذ على لغة الفيلم العربي وهي التي تستطيع أن تصل إلى الملايين. وهذا في رأيي مكسب. لكن المشكل صعب ومعقد. الكل اليوم متيقن من أن سينما باللغة الفصحى مستحيلة. السينما مرتبطة بواقع الشارع والعائلة، واقع الفلاح والعامل والموظف الصغير والطالب والعاهرة والأم بالبيت. وكل هؤلاء يتكلمون الدارجة أو الدارجات العربية المختلفة، فما العمل؟ ما هو الحل؟ الحقيقة أن الوضعية الحالية لا يُرثى لها. أنا شخصياً من المعجبين والمتحمسين للسينما المصرية. أعتقد ـ كما سبق أن قلت ـ إنها تنتج الميثولوجيات الشعبية ولا بد لأي مجتمع من إنتاج وغذاء ميثولوجي (أسطوري) شعبي. تفتقر السينما المصرية إلى تطوير بعض إنتاجها في اتجاه المزيد من الذوق والثقافة والبحث الفني وهذا ما يقوم به اليوم عدد من المخرجين

الجدد. وتسير السينمات العربية هي الأخرى على نمط مماثل. أكثر ما نفتقر إليه، نحن السينمائيين العرب، هو الكم. فالكم هو الذي يسمح بتطوير الكيف والقيمة الفنية. الممارسة المتتابعة ومزاولة الممارسة هما اللذان يسمحان بالتمكن من التقنيات ومن أسلوب شخصي، وبالتالي من مصارعة المستحيلات، المستحيل اللغوي ربما، هو آخر ما سيعرض علينا. يلزمنا اليوم أن نحدد سبل وطرق عمل وإنتاج ومثابرة ستدفعنا حتماً، في يوم من الأيام، إلى مفترق الطرق. إذَّاك، سنجد أنفسنا أمام التساؤلات المتشابهة. واسترجاع التراث والرجوع إليه من الأهمية بمكان في هذا النطاق. لنتصوَّر إنتاج مسلسلات سينمائية ـ تلفزيونية من نوع سيرة ذاتية لزرياب أو ابن خلدون أو ابن رشد على سبيل المثال. إنها شخصيات تاريخية تتكلم حتماً بالفصحى. ثم هي شخصيات لم تكن تعرف التقسيمات الجيوسياسية الحالية. أتى زرياب من الشرق وعاش بشمال إفريقيا ثم بالأندلس على أساس أنه ينتقل داخل المجتمع نفسه الذي يتذوق الأنغام نفسها ويتعامل معها. وكذلك بالنسبة لابن خلدون أو ابن رشد، كل بخصوصية مبدئه، هذه أمثلة فقط طبعاً.

س ـ وهل ترى أنه بالإمكان الانتقال، عربياً، وضمن هذا المنظور، من سينما الكلام والحدث المعلوم إلى سينما المعرفة والمتعة، كما تختارها ممارستك ويهاجر إليها تنظيرك؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج ـ تاريخياً وصناعياً واقتصادياً ولِحقَبٍ عديدة بَدَأت السينما فناً شعبياً ساقطاً وسخيفاً ومتملقاً وزائفاً تارة وذكياً ورفيعاً ومفاجئاً تارة أخرى: أفلام شارلي شابلن وهتشكوك وفورد وأفلام العشرات من المخرجين العالميين الذين استطاعوا الوصول إلى الجماهير في العالم بأسره واستطاعوا أن يوفقوا بين الإبداع والكتابة السينمائيين. مع هؤلاء كانت المعجزة. إنهم فنانون ينتجون فناً رفيعاً بكل معنى الكلمة. كلهم مثقفون ذوو تكوين وثقافة وذوق وأسلوب ورؤية وموقف. والمعجزة أن عملهم لم ينحصر أبداً في نطاق نخبوي، فأفلامهم تصل إلى الملايين. معجزة حققها الأميركيون على الخصوص، وكذلك كثير من الأوروبيين واليابانيين: فيلليني، ميزوغوشي إلى حدّ ما وأوزو، جَان روشْوارْ وفرانسيو ترفو وأنطونيوني إلخ. ما آسف له، على المستوى العربي، هو موقف لا بد من أن أنعته بالتخلف، لأنه لا يوجد خارج ميدان السينما. فإزاء الأدب والموسيقى والشعر وحتى التشكيل، لدينا مواقف محترمة، نتكلم بقناعة، وعن قناعة، عن تاريخ ومدارس وعن الاحتياج إلى نقد وإلى تزكية. . إلخ. الميدان السينمائي وحده يتميز بالفوضى والعشوائية والشعوذة. نجهل أن هناك تاريخاً عالمياً للسينما. نجهل أن هناك أسماء

ومـدارس وتيـارات وثـورات. كيف يمكن للسينمائي العـربي أن ينتج بكفـاءة وذوق ومشروعيـة ومصـداقيـة إن هـو تجاهـل أربعـين سنـة من السينـما الصـامتـة: غـريفيث وإيزنتشتين، شتروهايم ومورنو؟ كيف «يغتفر للسينمائي أن يخرج أفلاماً دون أن يكون قـد شاهد وقرأ وحلل أفلام دْرِيْيرْ وَوِلْش وهُوكْس ودوسيللِيني وفِرْتُوف وبُنْويل... أعُود وأُلِحّ على هذه النقطة لأنها مهمة جداً. السينما العربية هي سينما الكلام والحدث المعلوم كما قلتَ. وهي سينما لا يجب احتقارها واعتقد أنها سينما تنتج الاسطورية التي تغـذي الخيال والذوق الشعبيين. وتهمني كغذاء شعبي، وإن كان عن طريق التحليل السوسيولـوجي أو الأسطوري كما قام به رولان بارت. والمؤسف هو طغيان هذا التيـار على الآخـر. قليلون هم المخرجون العـرب الذين يكـونون تيـاراً أو إنتاجـاً فنيـاً وشعبيـاً في آن. الأمل هـو أن نستطيع إنتاج أفلام تعتمد بالضبط على عناصر المتعة والمعرفـة حسب تعبيرك، والـوصول بها إلى الجمهور الفقير. قال أندري مالْرو مرة: «السينمـا فن، ومن جهة أخـرى صناعـة» وبقيت مقـولته هـذه مشهورة. معلوم أن الفيلم مكلّف وأن الصناعة السينـمائية مـرتبـطة بالتقنيات ورؤوس الأموال والمبيعات والأسـواق... إلخ. لكن حـظوظنا وافـرة ومتوافـرة كـذلك. فـالعرب مـائتا مليـون شخص، وهنـاك العمق الحضـاري، التاريخي، الـروائي مكتوباً كان أم شفوياً. وهنـاك الطاقات البشريـة. بكل هـذا يمكن التطلع إلى إنتـاج سينما توظف المتعة والذكاء والذوق والمعرفة واللذة والفكر في الوقت نفسه. هـذا الممكن هو مـا حققه الآخرون. كل الذين ذكرتهم ينتمون لأميركا والـدانمارك واليـابان وإيـطاليا. وليس هناك أيّ مبرر ولا أيّ سبب ولا تفسير لعدم إنجازنا لذلك بالمغرب أو سوريا أو مصر.

س ـ أفي هذا الأفق تسير إذن؟

ج ـ لدي مشاريع عديدة. هناك «الملف الخاص» وهو فيلم ثـالث عن طنجة حيث تقع أحداثه، وهو كوميديا بوليسية. ثم «سيرة القـاهرة». فيلم أرغب في تصـويره بمصر، وداخـل الصناعـة المصرية. قصـة تقع أحـداثها بـالقـاهـرة ويتكلم أبطالهـا (وهم ممثلون مصريون) بالمصرية، تحكي حياة فنانة. هناك مشاريع أخرى في اتجاه التلفزيون، مشاريع وثـائقية، مسلسـلات عن المدن العـربيـة وعن الأبيض المتـوسط وعن الحضـارة العـربيـة الإسلامية عامة. ومشاريع روائية؛ سير حياة لشخصيات عربية كالتي ذكرتهـا، وكاقتبـاس لكتاب الشـاعر أراغون «مجنـون إلزا» عن الأنـدلس، أو اقتباس عـدد من قصص نجيب محفوظ الرائعة مثل «ثرثرة فـوق النيل». ربـما لا تُكوِّن المشـاريع مستقبلاً، لا يهمني...

لدي مشاريع وبرنامج بسيط لتحقيقها. ثم إني استيقظ مبكراً، أمارس شيئاً من الرياضة بعض الأحيان وأعمل طول النهار في هذه المشاريع: أكتب وأُتَلْفِنُ وأتصل مرات عديدة مؤمناً بالفلسفة الشعبية: «في الحركة بركة»، أو بتلك الأبيات التي لا أحفظها والتي مفادها أن الصبر والالحاح ينتصران على كل شيء والدليل، كما يقول الشاعر، هو أن نلاحظ كيف يؤثر الحبل في الصخرة من تكرار الاحتكاك بها. لا مستقبل لي إلاّ سينمائياً، كان الثوار الكوبيون يهتفون: «الثورة أو الموت».. أظن أن الممارسة تفرض على أي سينمائي أن يختار: السينما أو الموت.

مومن السّميحي

[المغرب]

(حوار أنجزه محمد بنيس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهادي شقرون(*)

لماذا فشل العرب في تحقيق التنوير؟

قال جمال عبد الناصر في إحدى خطبه في فترة المد الناصري: «ما حققته أوروبا في ثلاثة قرون علينا نحن العرب أن نحققه في ثلاثين سنة». وهو بهذا القول يلخص آمال وأسلوب جل العقلانيين والعلمانيين العرب طيلة ما سمي بعصر النهضة. ومن الملاحظ أن كل جيل كان يحمل هذا الطموح، وهو طموح يعكس الرغبة الجامعة في اللحاق بأوروبا كما يعكس ما يمكن تسميته بحرق المحطات. لكن بعد هذه المرحلة الطويلة من المحاولات انكسر هذا الطموح بحدة ووحشية واتسع البديل حتى عم الساحة العربية؛ فالمهيمن الآن هو طوفان من الكتب السلفية وأحزاب سياسية دينية التوجه تعادي في معظمها العقل وحقوق الإنسان، حتى أن مقولات من نوع الديمقراطية كفر، وأن عمل المرأة مناقض للدين، أصبحت هي الرائجة، بل إننا نلاحظ ما هو أخطر فالصراع في المجتمع العربي الآن لم يعد بين عقلية القرون الوسطى وعقلية العصر الحديث، بل بين مذاهب دينية، مما يعيد إلى الأذهان صراعات أوروبا الدينية في أواخر القرون الوسطى، ولكن بأسلحة أكثر فتكاً.

ولا شك بأن لهذه الأزمة أبعاداً عديدة، لكنني سأركز على البعد الفكري أي

(*) الهادي شقرون: أستاذ فلسفة تونسي وباحث. من أهم كتبه:
١ - نقد العقلية العربية (١٩٨٦)
٢ - ماذا بقي من فرويد؟
دراسة ابستمولوجية لفكر فرويد ونظرياته.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الايديولوجي كعائق أمام التنوير، مع ضرورة تقديم الملاحظات التالية:

١) إن التنوير عقلية وليست مرحلة تاريخية خاصة بأوروبا تمت وانقضت. فالتنوير ـ بخصائصه ـ تراث إنساني يمكن لأية أمة أن تحققه إذا ما توافرت لديها شروطه. فليس صحيحاً إذن الإدعاء بأن العلمنة ـ وهي من مستلزمات التنوير ـ خاصة بالغرب، تقبلتها المسيحية ولا يمكن أن يتقبلها الإسلام. كما أن التنوير حالة عقلية وليس حالة اقتصادية أو اجتماعية؛ إذ تستطيع بعض المجتمعات لظروف خاصة كدول الخليج العربي أن تصل إلى مستوى اقتصادي واجتماعي متطورين، بينما هي بعيدة جداً عن عقلية التنوير، بل لعل هذا المستوى عائق أمام بلوغ مرحلته.

٢) هناك صمت في المجتمع العربي على عصر التنوير، ناهيك عن مقدماته، اشتد منذ حوالى منتصف هذا القرن من معظم الأطراف على حد السواء. فاليمين يرفض هذا الفكر عاجزاً عن تمثله ويعتبره مؤامرة على الإسلام والمسلمين. أما اليسار ـ والماركسي منه بالذات ـ فيراه فكراً وقع تجاوزه، باعتباره مرحلة انقضت، ولم يعد التعريف بها مجدياً وهو هنا يتبنى بشكل حرفي ما ارتأته الدول الشيوعية. ويمكن رصد هذا الموقف مما كتب في الموسوعة الفلسفية الروسية عن حركة التنوير: «لم يعد التنوير في الوقت الحاضر اتجاهاً مؤثراً في التفكير الاجتماعي إلا أن آراءه لا تزال سارية بين المثقفين غير الماركسيين»[1]. وواضحٌ من خلال هذه الفقرة/الموقف أن الاهتمام بهذا الفكر يعرض صاحبه لتهمة الرجعية أو الاصلاحية، لأنه في نظرهم ينقلنا من العمل الثوري ضد الامبريالية والسلفية العربية إلى العمل الاصلاحي، وكون هذا نظرة تعالي إلى كل ما هو محلي بما فيه الظاهرة الإسلامية. ولعل الاهتمام بعصر التنوير وخصوصاً بمقدماته هو من بين الشروط للصحوة الحقيقية؛ أما النكوص إلى الماضي أو القفز إلى الامام على هذا العصر ـ باعتباره عقلية وليس مرحلة ـ فهو يكرس الجهل بالوعي بالتخلف، ويجعلنا نتخبط في التفتيش عن طريق للتقدم الفكري.

٣) في خضم هيمنة بعض الايديولوجيات ضاعت حقيقة وهي أن للأفكار تأثيراً كبيراً، فالمرجعية الفكرية تحدد بشكل كبير سلوك الإنسان وتوجهاته، خاصة إذا تسربت إليه منذ الصغر وكانت مشحونة بالانفعال، إذ كيفما تفكر تكون. وإنَّ تعديل طرق التفكير مهم جداً. فجزء كبير من مشاكلنا يعود إلى اضطرابات في طرق التفكير وإلى أوهام عن أنفسنا وعن خصومنا. . .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فما هي مقدمات عصر التنوير في أوروبا؟ كيف أصبح الإنسان هو محور الاهتمام؟ كيف أصبح العقل مقياس الحقائق لا الكتب المقدسة؟ كيف حل التاريخ محل الاسطورة والنسبية محل الحقائق المطلقة؟ كيف تم انجاز فصل الدنيوي عن المقدس وفصل الدين عن الدولة؟

إن كل هذه الانجازات الكبرى، والتي تتوجت بالثورة الفرنسية، تحققت عبر مخاض طويل ومرير منذ حوالى القرن الثالث عشر؛ وقد شملت مؤسسة الكنيسة والفلسفة والعلوم. فما هي مقدمات عصر التنوير الأوروبي؟ وما هي ملامحها؟

١) حركة الاصلاح الديني:

ابتداء من القرن ١٢ م، اشتدت قبضة الكنيسة الكاثوليكية وهيمنتها على كل المجالات وديوان التفتيش وقتل النساء بتهمة السحر، والتدخل المباشر في الشؤون السياسية مظهر من مظاهر هذه الهيمنة. وكان ديوان التفتيش هذا يوجب قتل الهراطقة ومعاقبة المرتدين على الدين[٢]. وقد قاد هذا إلى اضطهاد المذاهب والأديان الأخرى من جانب البابوية والحكام الأباطرة. ومنذ حوالى القرن ١٣ م، ابتدأت اللوحة في التغيّر فقد دار مثلاً جدال طويل حول الموقف من ترجمة كتب ابن رشد، وقد تزعم توما الاكويني الشق الرافض، باعتبار أن ما يطرحه هذا الفيلسوف من ضرورة اللجوء إلى تأويل الآيات المقدسة هو خطر على الدين المسيحي، ولكن الشق المؤيد خط طريقه ببطء ومرارة حتى بدأت ثماره تبرز في القرن ١٦ م. على يد مارتن لوثر (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦) فقد بين (١٥٢٠) أنه: «ينبغي التغلب على الملحدين بواسطة الكتابة لا بواسطة النار». وكان يعتبر أن تعدد الفرق الدينية أمر طبيعي، كما أكد على حرية الاعتقاد والفصل بين الروحي والدنيوي[٣]، وطالب بإلغاء محاكم التفتيش ووقف كل اجراء ضد الهراطقة والملحدين (غير أن هذه الدعوات كانت بين مد وجزر تداخلت معها بالايجاب والسلب حركة القوميات. فبسبب الحروب الدينية الضارية التي شملت أوروبا طيلة القرن ١٦ م، انعقد في المانيا مجمع من الكاثوليك والبروتستانت في سنة ١٥٥٥، وأقروا بعد جدال طويل ولحقن الدماء المبدأ القائل: «الناس على دين ملوكهم»، وبمقتضاه يكون من حق الحاكم أن يحدد دين البلاد التي يحكمها، لكن حرب الثلاثين عاماً أسقطت هذا المبدأ واستمر الاضطهاد والتعصب بتحريض من الكاثوليك معتبرين أن التسامح الديني يهدم الدين والدولة. ومن الملاحظ أن التسامح كان في هذه المرحلة حيلة تتمسك به كل فرقة ضعيفة، حتى ولو كانت من

الكاثوليك تحمي به نفسه من الاضطهاد. لكن بتركز البروتستانتية بعد هذا الصراع المرير أصبح التسامح مبدأ لها، مبينة أن الكتاب المقدس يتفق مع العقل، والإنسان حر في تفسيره، فلا عقاب على رأي ولا أحد معصوم من الخطأ والتناقض، بمن فيهم البابوات والمجامع الدينية. وأن التعصب الديني لا يؤدي إلا إلى المذابح وإلى إبادة الأديان.

وقد ارتبط التسامح الديني بالحرية وهي حرية أن نترك للإنسان حق ارتكاب الخطيئة[٤]. وتزامن مع هذا الطرح العمودي للحرية وتفاعل معه الطرح الأفقي لها، وهو حرية الإنسان في المجتمع، إذ دعت حركة الاصلاح الديني في البداية إلى الجمع بين الملكية والارستقراطية والديمقراطية الرفيعة[٥]. وهي بهذا نبهت الفرد بحقوقه وحريته ضد السلطة، كما عمل الاصلاح الديني على بروز الشخصية الفردية والضمير الفردي، وهي نقلة قادت إلى حريات أوسع وأشمل على يد فلاسفة ومفكري عصر التنوير.

وهكذا ما إن حل القرن ١٨ م حتى كانت بديهيات الكنيسة الكاثوليكية التقليدية قد سقطت، فلم يعد ما تقوله يمثل الوحي والحقيقة المطلقة، ولم يعد الإنسان مخطئاً بالفطرة ولم يعد حرق أهل البدع واجب ديني وان أي فكر مخالف هو كفر، واصبح التسامح مبدأ شبه راسخ، وعلى الفرد أن يقرر بنفسه أمور إيمانه الديني، وأن الديانات على اختلافها بما في ذلك غير المسيحية تنطوي على قدر من الحقيقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينبغي هنا التشديد على أمرين: الأول، إن هذا التحول في عقلية المسيحيين الأوروبيين تطلب حوالى ستة قرون. والثاني، هو أن العرب عندما يطلعون على هذا التاريخ غالباً ما يفاخرون بأن الإسلام لم يعرف في تاريخه هذه الظلامية، مما يؤدي إلى عمر ايديولوجي يبرز أن التاريخ ليس مهماً في حد ذاته، بل المهم كيف نحققه وكيف نستفيد من المقارنة. ويكفي هنا التفكير بمنصب صاحب الزنادقة الذي أسسه الخليفة العباسي المهدي (   )، وبالحروب الدينية، وبمحاكمات رجال الفكر في العصر الحديث وإلى الآن من قبل مؤسسات دينية، حتى يتبيّن لنا أننا لا نحمل تاريخاً نوعياً مختلفاً عن تاريخ الشعوب الأخرى، وأن فكرنا الديني والدين الإسلامي لا يختلفان عن الفكر الديني والدين المسيحي.

٢) الفلسفة والعلم:

إن هذه التطورات في الفكر الديني المسيحي بما فيها تحطيم احتكار الكنيسة الكاثوليكية للحقيقة، ساعد على بروز فلاسفة وعلماء عظام دعموا التوجه نحو التنوير،

ذلك أنهم ساهموا في خلق تصور جديد للكون مغاير لتصور القرون الوسطى في النظر إلى الطبيعة والإنسان والسلطة السياسية. وإننا هنا نستطيع أن نرى بأن صيحة لوثر: «ليكن كل إنسان قسيس نفسه» هي المقدمة الضرورية لصيحة كانط: «كن جريئاً في استخدام عقلك... فالكسل والجبن هما السببان في بقاء معظم البشر في حالة اللا رشد طوال حياتهم». وهكذا قادت حركة الاصلاح الديني إلى تقبل المجتمعات الأوروبية لفلاسفة وعلماء عظام من أمثال ديكارت وهيوم وغاليلي ونيوتن.

فديكارت، مثلاً، طرح جانباً أسلوب التقليد والتقيس، وأرسى نسقاً فلسفياً أحلّ فيه النظام الرياضي للطبيعة محل الله، ضارباً بذلك التصورات الكاثوليكية التقليدية.

أما نيوتن، فقد توج باكتشافاته على الطبيعة جهود عشرات العلماء مكوناً تصوراً علمياً جديداً للكون، مختلفاً عن التصور الذي تبنته الكنيسة الكاثوليكية طيلة القرون الوسطى، والذي يمكن تلخيصه في قانونه الرياضي عن العلاقة بين الكواكب وقانون الجاذبية، وهو انجاز أظهر لمعاصريه أنه به يمكن تفسير كل الظواهر الطبيعية مستبعداً التفسيرات اللاهوتية للكون.

وإنه لأمر بالغ الأهمية أن نتتبع بالدراسة عسر ولادة العلوم العلمية في الغرب، فهي لم تتحرر من الدين المسيحي إلا ببطء شديد؛ فالمسيحيون الأوائل مثلهم مثل معظم المسلمين اليوم؛ كانوا يرون في الطبيعة على أنها معجزة الله على الأرض فهي في جملة رسائل من الله إلى عباده، فرأوا في النملة مثلاً رسالة الله إلى الكسالى، وقوس قزح رمز الرجاء فهو العلامة التي أرسلها الله إلى نوح بعد أربعين يوماً من الفيضان[٦].

يقول توما الأكويني (مات ١٢٧٤) على سبيل المثال: «إن المخلوقات على الأرض لم تخلق كلها لتكون طعام الإنسان وشرابه، وإنما لتسبح بحمد الله وخيره وقوته»[٧]. ولقد اقتضى الأمر في أوروبا قروناً ليحصل هذا التحول في النظر إلى الكون، ويجب أن لا ننسى أن كل عالم كبير في الغرب ابتداء من القرن ١٣ م وحتى نيوتن، كان يفسر واقعه في إطار ديني. وغاليلي لو لم يكن عالم لاهوت وبروتستانتياً لما تعرّض لمتاعب من قبل الكنيسة. وأن نيوتن كان يعد نفسه عالم لاهوت أكثر منه فيزيائياً. وهكذا ظهر العصر الحديث بوصفه محاولة قام بها فلاسفة وعلماء شديدو التدين لفهم العالم الطبيعي الذي خلقه الله ومنحهم إياه. لقد آمنوا كالمسلمين بأن الله كشف عن مقاصده بعدة طرق، فعد كشف عن كلمته في الكتاب المقدس، وأظهر صنع يديه في الكواكب والبيئة الطبيعية التي سخرها

للإنسان. وعلينا أن نتمعن جيداً هذا الحكم ونستفيد منه:

«لم يحدث أن أصبح الإيمان بالألوهية أمراً غير ضروري لكثير من العلماء، إلّا في أواخر القرن ١٨ م[٨]»، أي بعد ستة قرون من الاصلاح الديني.

هذه هي مقدمات التنوير في أوروبا: ضربات متتالية ومتشعبة ومتدرجة استغرقت قروناً، تنجح أحياناً وتخفق مرات، تخللتها حروب دينية عديدة ومناورات سياسية تحطمت فيها أخيراً الايديولوجيا الاقطاعية. وعقائد الكنيسة الكاثوليكية تنمو بالتدرج حتى أتت أكلها على أيدي فلاسفة التنوير، وقد صاحب هذا وتفاعل معه ودعمه تغيرات اقتصادية على يد طبقة برجوازية صاعدة وظروف خارجية جد مواتية؛ إذ لم يكن هناك أعداء خارجيون يهددون أوروبا مما جعل استنفار الكنيسة للعامة غير قائم كما حصل في فترات سابقة[٩].

والسؤال الآن ـ وهو بيت القصيد ـ ما هي وضعية المناخ الثقافي في الساحة العربية الإسلامية منذ القرن ١٩ م وإلى الآن، وما هي نظرته إلى الفلسفة والعلوم؟ وهل كان قادراً على استيعاب فكر حركة التنوير الأوروبية باعتبارها عقلية وتراثاً إنسانياً؟

http://Archivebeta.Sakhrit.com

في هذه المرحلة التاريخية، نجد ايديولوجية أهل السنة بكل لاهوتها وفقهها هي المهيمنة على الساحة العربية الإسلامية، بعد أن استتبَّ لها الأمر بتصفية المخالفين ومن أبرزهم المعتزلة والفلاسفة وكلّ كلامٍ يشتم منه رائحة النقد. ويمكن رصد هذه الايديولوجيا من خلال المواقف التالية:

ففي الموقف من الفلسفة، نجد الرفض يبلغ منتهاه بداية من القرن ١٢ م وبعد الضربات العنيفة التي وجهها إليها الغزالي، صدرت فتاوى لتكفير من يتعاطاها ومن أشهرها فتوى التهرزوري (١٢٤٥ م)[١٠]. ما بديل الفلسفة وهو نافذ المفعول إلى الآن في المؤسسات الدينية التعليمية وفي الأحزاب السياسية الدينية، فقد قدمه الغزالي في كتابه «الجام العوام عن علم الكلام»: «إن الحق الصريح الذي لا مراء فيه عند أهل البصر هو مذهب السلف الصالح، وهو الحق عندنا. وإن كل من بلغه حديث منه من عموم الخلق وجبت عليه سبعة أمور: التقديس ثم التصديق ثم الاعتراف بالعجز ثم السكوت ثم الامساك ثم الكف ثم التسليم لأهل المعرفة...» ثم يضيف: «إذا طلب العوام بالسؤال هذه المعاني يجب زجرهم ومنعهم وضربهم بالدرة، بل لو استغل العوام بالمعاصي البدنية

لكان لهم أسلم من أن يخوضوا في معرفة الله». وانهزمت هنا دعوة ابن رشد التي رأت في الفلسفة فرض كفاية، أي واجبة على كل مسلم قادر على التفلسف.

أما النظرة إلى العلم، فقد حددها أيضاً الغزالي عندما هدم الأساس الذي تبنى عليه العلوم وهو قانون السببية. يقول الغزالي في كتابه «تهافت الفلاسفة (ص ١٦)». «إن الاقتران بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ليس ضرورياً عندنا... وان اقترانها لما سبق من تقدير الله سبحانه وتعالى لخلقه على التساوق لا لكونه ضرورياً في نفسه غير قابل للفرق بل في المقدور خلق الشبع دون الأكل وخلق الموت دون حز الرقبة وإدامة الحياة مع حز الرقبة وهلم جرا... وانكر الفلاسفة إمكانه وادعوا استحالاته... وفي مقدورات الله تعالى غرائب وعجائب ونحن نشاهد جميعها فلم ينفِ أن ننكر امكانها ونحكم باستحالتها».

ومعنى هذا أن الغزالي أنكر الحل الذي انتهى إليه المعتزلة، عندما ميزوا بين العلة الأولى وهي الله الخالق لكل العلل، والعلة الثانية وهي السنن والقوانين التي خلقها الله والمتصفة بالدوام والثبات. هو حل سيعمقه ابن رشد عندما طرق اشكالية الجبر والاختيار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما النظرة إلى المرأة، فيمكن أن نجد خلاصتها في هذه الفقرة من كتاب: «عيون الأخبار» لابن قتيبة (مات سنة ٨٨٩ م): «عاقب الله المرأة بعشر خصال: بشدة النفاس وبالحيض وبالنجاسة في بطنها وفرجها وجعل ميراث امرأتين رجل واحد وشهادة امرأتين شهادة رجل واحد وجعلها ناقصة العقل والدين لا تصلي أيام حيضها ولا تسلم على النساء وليس عليهن جمعة ولا جماعة ولا يكون منهن نبي ولا تسافر إلا بوليّ». وإن هذه النظرة التي تحتقر المرأة نلاحظها حتى اليوم في كتب الفقهاء والمفكرين الأصوليين والمنتمين لأحزاب سياسية دينية. وضاعت في خضم هذه العقلية التقليدية نظرة ابن رشد إلى المرأة، فهو في كتابه جوامع سياسة أفلاطون (ص ١٦٥) يقول: «ولما كان بعض النساء يولدن وهن على جانب كبير من الذكاء والفطنة فليس من المستحيل أن نجد بينهن فلاسفة وحكاماً أيضاً»[11]. فكيف يمكن إذن، للمؤسسة الدينية ولمن تخرج على يديها أن تتحمل عقلية عصر التنوير، وهي ترى في المعتزلة شيطاناً وترى في الفلسفة حتى اللاهوتية منها كفراً، وتحتكر الحقيقة وتراها ثابتة ومطلقة، وتحرِّم الاجتهاد وتحتقر المرأة والعامة، وترى أن الدين عند الله الإسلام ومتشبعة بمركزية ثقافية منغلقة على الذات؟ إننا بهذا المنظور لسنا

في مرحلة القرن ١٧ الأوروبية، بل قبل نهاية القرون الوسطى، أي المرحلة التي ابتدأت فيها بذور الاصلاح الديني المسيحي. إن محمد علي (١٨٠٥ ـ ١٨٤٥) وهو يريد تحديث مصر كان مضطراً لأن يحصل على فتاوى دينية في أمور نراها نحن اليوم دنيوية بحتة، فقد طلب مثلاً فتوى لتوسيع طرقات القاهرة فأفتى له الأزهر بذلك بعد مناقشات حادة، بشرط أن لا يتسع الطريق لأكثر من جملين محملين بالبضائع! وفي سنة ١٨٩٠ جرى نقاش حاد بين فقهاء الأزهر حول مشروعية لبس الحذاء الأسود، ورأى بعضهم أن هذا مخالف للسنة التي لم تجز للمسلم أن يتخذ من النعال سوى الحمراء والصفراء. وهذا الموقف نفسه اتخذ نحو لبس القبعة والبنطلون، ونحو طبع القرآن الكريم، ونحو استعمال المذياع والهاتف. ومن الطريف أنه في المدينة المنورة سنة ١٩٢٨ لم تظهر فتوى لاستخدام الهاتف، إلاّ بعد أن فاجأ أحد الفقهاء المحطة اللاسلكية، فلم يجد أثراً للذبائح والدماء التي زعم البعض انها تقدم للشيطان كقربان ليشتغل الهاتف! . . .

وإن هذه العقلية تفسر لنا العوائق الصخرية التي اعترضت زعماء الاصلاح، من أمثال محمد عبده والكواكبي وعبد الرازق وطه حسين وغيرهم. إن المجتمع وعلى رأسه المؤسسة الدينية لا يملك مقدمات التنوير. ففي أوروبا الصدمات الأولى الموجهة للكنيسة الكاثوليكية المتحجرة أتت أولاً من حركة الاصلاح الديني، والتي استغرقت قروناً. فلا نستغرب إذن في ظل هذه الوضعية أن يهاجم محمد عبده العلمانية، معتبراً إياها مهدمة للدين. فخوفه من ردود الفعل هو الذي حدد موقفه، وهو عائق لم يكن ليظهر لو أن فكر المعتزلة، هو السائد على الساحة. ذلك أن المعتزلة بتأكيدهم على العقل وبرفضهم للتقليد وبسكوتهم على القدرة الإسلامية وبتأكيدهم على العدل الإلهي، قاموا بزحزحة هامة جداً للمفاهيم. ومن الملاحظ أن المفكرين العرب وهم يعرِّفون بمذاهب الغرب يركزون على خلاصتها النهائية، صامتين عن التحول التدريجي وآلام المخاض. إن حركة البروتستانت مثلاً مرت بمراحل عديدة، وفي كل مرحلة نرى تطوراً في تفكيرها يقود إلى النهاية التي تبلورت في القرن ١٧. وهي في انطلاقتها كانت حركة ارستقراطية تركزت على أن الإنسان آثم، وأن خلاصه على يد الإنسان مستحيل. وهذه الملاحظة تقودني إلى القول بأننا كثيراً ما نظلم المعتزلة عندما ندينهم بعدم التسامح مع خصومهم، عندما وصلوا إلى السلطة. إن عدم التسامح هذا لا يدينهم. ذلك أنهم ما زالوا في بداية الطريق، بحيث لم تتطور مفاهيمهم عن الحرية والعدالة بما يكفي لتغيير سلوكهم وهم على سدة الحكم. وكان علينا عوض هذا النقد ـ وهو غير تاريخي ـ أن نتمعن فيما يمكن أن تفرزه حركة تعتبر

العقل هو المنطلق، وتقول بخلق القرآن، وتوجب تأويل كل آية لا تتفق مع العقل، وترفض كل حديث لا يتفق معه. وهي أطروحات أكثر جرأة من أطروحات حركة الاصلاح الديني في المسيحية. إنهم يمثلون بذور نظرة جديدة للكون ولله وللإنسان، وهي بذور لو هيىء لها النجاح لأثمرت حركة تقود إلى التنوير؛ وإني أرى بأنهم في عصرهم أكثر تنويراً مما نحن عليه الآن. وعصر النهضة العربي كان في حاجة إلى هذه المقدمة لينجح، وهذا ما لم يتحقق فكان الفشل. فكيف يستطيع شيخ متشبّع حتى النخاع بإيديولوجية أهل السنة أن يتقبل صيحة لوثر أو كانط أو هضم فكر روسو؟ علينا أن نتصور الآن كيف يمكن لعقلية مثل عقلية الشيخ عبد الحميد كشك ـ وهي نموذج لما ساد عصور الانحطاط، أي هي حالة عقلية وليست شخصاً محدداً ـ أن تتقبل أفكاراً بأن المرأة مساوية للرجل، وبأن للإنسان حقوقاً مستقلة عن حقوق الله، وأنه يمكن أن تكون للآية القرآنية الواحدة قراءات عديدة وكل قراءاة هي مسلمة، أو يتسامح مع القائلين بأن الإنسان من أصل حيواني أو أن شخصية إبراهيم أسطورة خلقتها المخيلة العربية، وهو لا يزال يعتقد أن الكوارث الطبيعية غضب من الله، وأنَّ الأميركان والروس يدعون كذباً بأنهم حطوا على القمر!...

وكيف لمن يعتبر المسيحيين كفاراً ودينهم محرفاً أن يجلس في مجالسهم ليأخذ عنهم العلوم؟ وكيف له أن يتقبل بأن الطفل وهو المولود على الفطرة في نظره ـ يحمل مشاعر عدوانية تجاه أبيه وحباً شبقياً نحو أمه؟ إن مثل هذا الشخص عندما يتهم خصومه من زعماء النهضة بالكفر والعمالة والجنون هو صادق مع منظومته الفكرية تمام الصدق، وهو يعيش بكل وجدانه حقائقه، وان اتهامه بالجهل لا يقدم التحليل شيئاً، وهو لا يدل إلا على وعي ساذج.

وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى هذه الإيديولوجية السنية المنغلقة، ندرك هول مغامرة زعماء الاصلاح. إن موقف هؤلاء يشبه موقف المحلل النفساني الذي يكشف المحتويات اللاشعورية لمريضه في الجلسة الأولى، هكذا دفعة واحدة. إن هذا المريض سيتهم محلله بالجنون وبالتآمر عليه، ولا يستبعد أن يقتله دفاعاً عما يتوهمه عن نفسه من قيم وأخلاق وطهارة. فكيف يستطيع شيخ سني تقبل هذه الجملة من كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما» (ص ٢٨٦). فكيف لا يخرج عندها الجمهور في مظاهرات مطالباً برأس طه حسين، الذي كذَّب ـ في نظرهم ـ

الله. أليس طه حسين هنا بمثابة المحلل النفساني الذي يقول لمريضه في الجلسة الأولى: اسمع: إنَّ مرضك ناتج عن الرغبة في قتل أبيك والاستئثار بأمك. ألا يؤدي هذا إلى الاحتياء بالجنون حتى لا يرى ما يقوله المحلِّل. لقد نبه فرويد هنا لهذا الخطأ عندما قال: «لا ينبغي أن نشرح للمريض أكثر ممّا هو قادر على استيعابه وفهمه». وإنني لا أريد أن نأخذ هذا التشبيه بحرفيته، وأؤكد فقط بالتمسك بوجه الشبه، وهو هول ما يقال. فما قاله طه حسين هو مرعب فعلاً بالنسبة لشيخ سني. ولكي نفهم وجه الشبه هذا أكثر، علينا أن نتصور أحد البروتستانت في بداية عصر الاصلاح الديني في الغرب يتفوه بجملة كهذه، فهل كانت الكنيسة تتراجع عن قتله؟ بل إننا حين نتمعن في محاكمة غاليلي وقدحصلت في القرن ١٧ م، أي في مرحلة استقرت فيها نسبياً حركة البروتستانت. نلاحظ أن جرأته أثناء المحاكمة لم تصل اطلاقاً إلى جرأة طه حسين، وكذلك الأمر بالنسبة إلى شبلي شميل، فقد أراد تعريف العرب بنظرية التطور فصعقوا، لأنهم لا يملكون مقدماتها، فكيف لمن يناقش حكم الشرع في لون الحذاء أن يقبل أن الإنسان من أصل حيواني؟ أليس هذا في نظره إلغاء لوجود الله؟ لقد استغرق الأمر في أوروبا قروناً لكي يصلوا إلى داروين أمّا البدايات فكثيراً ما نتساها. ولعل هذه الوصية من الكنيسة الكاثوليكية في القرن ١٣ م لعلاج الاضطرابات، توضح هذا الأمر بجلاء: خذ خصية جدي ذبح في منتصف ليلة الثلاثاء وخلال الأيام السبعة الأولى من الشهر القمري، وخذ كذلك قلب كلب واخلطهما بفضلات طفل رضيع، ثم قم بطحن هذا كله حتى يصير مسحوقاً، وتناول منه مقداراً مساوياً في حجمه لنصف زيتونة مرتين كل يوم، وعندها تَشفى من الجنون والسحر[١٢]! فهل الذي يعيش في هذه المرحلة يرى أن الفرق بين مفكري عصر الأنوار في أوروبا وبين مفكري عصر النهضة العربية، هو كالفرق بين من يحاول حل عقدة الحبل بتفكيك خيوطها ومن يحاول حلها دفعة واحدة بالسكين. ولعل معظم المفكرين العرب «المستنيرين» يتخذون الأسلوب نفسه إلى حد الآن، فهم يأتون للتراث، وعوض أن يحلِّلوه من الداخل مبرزين تاريخه وآلياته والايديولوجيا المتخفية، يقطعون فيه أوصاله دفعة واحدة فيرفضونه ويحشرونه، هكذا ضمن نسبة الجهل فيقتلونه ويقتلون قراءه ويقتلون أنفسهم. فلا غرابة إذن أن يتفاقم فشل تواصل هؤلاء المفكرين مع المؤسسات الدينية ومع الجمهور. وإن تهجم بعض المفكرين العرب على الاتجاهات الأصولية والنظر إليها بتعالٍ ونعتها بالظلامية لا يدل على وعي متقدم متنور، بل يدل على وعي ساذج، وهو عمل ساعد على اكتساح الأحزاب الدينية للساحة العربية.

وإذا أضفنا إلى ما سبق عوامل أخرى تدخلت، نرى لماذا اندفع المجتمع العربي إلى طبقات جيولوجية فكرية أكثر نكوصاً إلى الوراء، ومن بين هذه العوامل عدم ولاء الشعب للنظم السياسية القائمة ـ وهو ما لا نجده في المثال الياباني ـ مما يجعل عملية التحديث تقودُ إلى الثورة على هذه النُظم، مما دفع بالسلطات الحاكمة إلى الوقوف إلى جانب السلفية ورفض التحديث، معتبرة أن أهل الثقة أولى من أهل الخبرة. وليس غريباً أن نرى هذه الحكومات تصمت على هجرة الأدمغة، لأنها أدمغة لو اشتغلت داخل الوطن لأصبحت خطراً عليها؛ وهي ترحب أيضاً بصدور كتب ومجلات باللغات الأجنبية حتى لا يقع التوجه إلى القاعدة العريضة من الشعب، وتبقى هذه النخب معزولة بعد أن ساهمت هي في عزل نفسها بوعيها الساذج.

وإذا أضفنا إلى ما سبق من العوامل، عدم توافر الأمن والاستقرار في المجتمع العربي، ازددنا فهماً لهذا النكوص المتزايد نحو الماضي البعيد؛ ذلك أن العرب ومنذ بداية ما سمي بالنهضة إلى الآن، هم في حروب مصيرية استنزفت فائضهم من الإنتاج وطاقاتهم الفكرية. وتفاقم عدم توافر الأمن والاستقرار بغرس الكيان الصهيوني، مما أدى إلى العجز التام عن التمييز بين الغرب الاستعماري وغرب الفلسفة والعلوم والتنوير، وهو عجز موضوعي يجب فهمه وتحليله دون السقوط في الاستفزاز وجلد الذات. وهكذا في ظل هذه الظروف تحولنا من التخلف إلى الانحطاط.

في سنة ١٩٨٢، اجتمعت الكنيسة الكاثوليكية في روما وأعادت محاكمة غاليلي وبرَّأته من تهمة الكفر. أي لقد تتطلب الأمر ثلاثة قرون! فلنكف إذن عن جلد أنفسنا، ولنكف عن عقلية حرق المحطات. وعلى كلٍّ، فالسلحفاة في الثقافة العربية هي التي ربحت السباق ضد الأرنب.

وفي اليوم الذي تجتمع هيئة الأزهر وهيئة الجامعة الزيتونية والأحزاب السياسية الدينية، تعلن براءة علي عبد الرازق وطه حسين والطاهر الحداد وغيرهم من تهمة الكفر. وفي اليوم الذي تدرس المؤسسات التعليمية الدينية الفرق الدينية الإسلامية، وتعطي أهمية لفكر المعتزلة وللفلاسفة المسلمين، وخاصة ابن رشد، وتدرس الديانات الأخرى باعتبارها لا تقل أهمية عن الإسلام، وتدعو إلى فصل الدين عن الدولة، دون أن نرى في هذا خطراً على الدين. وفي اليوم الذي تصبح مثل هذه الملتقيات والندوات تبث مباشرة في وسائل الإعلام المرئية وبكاملها، دون أن تتصور السلطة بأن

هذا خطر على وجودها. عندها نقول بأننا حققنا مقدمات عصر التنوير، وبدأنا في إنجاز تنوير عربي حقيقي.

الهادي شقرون

[تونس]

الإحالات

(١) الموسوعة الروسية، ص ٥٥٢.
(٢) يذكرنا هذا بمنصب «صاحب الزنادقة» في الحضارة العربية الإسلامية.
(٣) رسالة التسامح، ص ١٤ ـ جون لوك، ترجمة عبد الرحمن بدوي.
(٤) تشكل العقل الأوروبي، ص ٩٨.
(٥) تشكل العقل الأوروبي، ص ٨٩.
(٦) تشكل العقل الأوروبي، ص ٢٦٢ الجزء الأول.
(٧) تشكل العقل الأوروبي، ص ٢٦٣.
(٨) المرجع السابق، ص ١٦٢.
(٩) رغم أن العرب في هذه المرحلة لم يكونوا يمثلون أي خطر على أوروبا، فقد ارتفعت أصوات من الكنيسة الكاثوليكية بزعامة لوثر تناهض ترجمة الآثار العربية إلى اللاتينية.
(١٠) يقول التهرزوري: «الفلسفة أس السفه والانحلال ومادة الحيرة والضلال ومثار الزيغ والزندقة، ومن تفلسف عميت بصيرته عن محاسن الشريعة المطهرة».
(١١) نقلاً عن كتاب: «ابن رشد» لماجد فخري ـ المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
(١٢) علم النفس الشواذ، ص ٣١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com